ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В СЕМИ ТОМАХ

Под общей редакцией

П. Г. АНТОКОЛЬСКОГО, А. С. МЯСНИКОВА,
С. С. НАРОВЧАТОВА, Н. С. ТИХОНОВА

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1 9 7 5

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ • ТОМ ШЕСТОЙ

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ 1893 · 1924

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ»

MISCELLANEA

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1·9·7·5

Р 2
Б 89

Составление и вступительная статья
Д. Е. МАКСИМОВА

Подготовка текстов и примечания
Д. Е. МАКСИМОВА и Р. Е. ПОМИРЧЕГО

Оформление художника
Е. А. ГАННУШКИНА

© Вступительная статья и примечания
Издательство «Художественная литература», 1975 г.

Б $\frac{70302\text{-}370}{028\,(01)\text{-}75}$ подписное

БРЮСОВ-КРИТИК

I

Когда мы называем Брюсова русским поэтом начала XX века, мы выделяем лишь одну сторону его литературного облика. В действительности роль Брюсова в развитии русской литературы определяется не только его главным делом — его лирической поэзией, но и тем его творчеством, которое окружает и дополняет его лирику,— его художественной прозой, его критическими, теоретическими и популяризаторскими статьями, его литературоведческими и историко-культурными исследованиями, очерками, переводами, литературно-организаторской и редакторской работой. В этом обширном творческом наследии литературная и театральная критика Брюсова и его выступления на теоретические темы занимают по своему качеству и объему важное и значимое место. Не случайно в проспекте своего собрания сочинений (издательство «Сирин», первая половина 10-х годов) Брюсов отвел своим литературно-критическим и театральным статьям и очеркам пять полных томов. Картина получается более чем внушительная, особенно если принять во внимание, что в эти тома Брюсов не собирался помещать свои биографические исследования, злободневные отзывы, заметки и ряд более или менее специальных работ, а также если учесть, что в проспекте Брюсова, разумеется, не были отражены его многочисленные труды, написанные после составления проспекта.

В обширном своде брюсовских работ о литературе не все сохраняет для нас свою ценность в полной мере. Кое-что из написанного Брюсовым отменяется временем — представляется нам идейно и эстетически обветшалым, перечеркнутым новыми научными данными, поставленным под сомнение новыми вкусами или слишком злободневным — отражающим преходящие и мелкие явления давно минувшей эпохи. Но лучшая часть брюсовских литературно-критических работ сохраняет для нас свое значение.

В большинстве из них говорится о поэтах, прежде всего — русских, современных Брюсову и тех, которых он считал их предшественниками, особенно близкими и актуальными для лирики XX века.

Первое место на литературном горизонте Брюсова бесспорно занимает Пушкин. Брюсов видел в Пушкине недосягаемый идеал поэта и, при всем разительном несходстве своего дарования с характером и масштабом пушкинского гения, пытался в своих творческих заданиях вдохновляться пушкинской поэзией. Брюсов оставил после себя более восьмидесяти печатных работ о Пушкине — статей, рецензий и публикаций его неизданных текстов (наиболее значительные из них вошли в сборник: В а л е р и й Б р ю с о в. Мой Пушкин. М., 1929). Как глубокий знаток и вдумчивый истолкователь некоторых произведений Пушкина и исследователь его стиха, Брюсов по праву признается одним из виднейших пушкинистов (о пушкиноведческих работах Брюсова подробнее см. т. 7 наст. изд.).

Интерес Брюсова к Пушкину вполне совмещался с его пристальным вниманием к другим великим и значительным поэтам XIX столетия. Он писал статьи о Баратынском, Лермонтове, Тютчеве (особенно много), о Фете, Каролине Павловой, Некрасове, Вл. Соловьеве, Случевском. Брюсов посвящал свои работы характеристике творчества этих поэтов, но в ряде случаев преимущественное внимание обращал на их биографию, на разыскание невыявленных текстов их произведений и критику их изданий. Особенно велики заслуги Брюсова как неутомимого пропагандиста таких замечательных лириков, игнорируемых в эпоху народнической гегемонии и в позднейших, зависимых от нее работах, как Баратынский, Тютчев и Фет, а также в подлинном воскрешении творчества такого недооцененного и начисто забытого тогда лирика, как Каролина Павлова.

Но еще большего внимания заслуживают статьи и рецензии Брюсова о современных ему авторах: Бальмонте, Ф. Сологубе, Блоке, А. Белом, Бунине, Коневском, И. Анненском, М. Кузмине и многих других, к ним близких, а также отдельные его высказывания о советских лириках (дать их «монографические», развернутые портреты Брюсов не успел). Значительная часть этих характеристик, вместе с этюдами о поэзии XIX века, вошла в единственное напечатанное при жизни Брюсова, хотя и очень неполное по составу, но тщательно отобранное автором собрание его критических статей «Далекие и близкие» (М., 1912). Эта книга не содержит в себе последовательной истории развития русской поэзии того времени с выявлением ее закономерностей или целостной ее концепции, хотя и объединена общим направлением оценок и единством вкуса. По своему замыслу и плану она является собранием разновременно напечатанных и соединенных по хронологическому принципу (смена поколений) характеристик ведущих и второстепенных поэтов эпохи и их

предшественников. Но и с таким ограничением, такой, как ее создал Брюсов, она служит и будет служить одним из лучших обозрений русской поэзии начала века, увиденной глазами крупного поэта и проницательного критика (дополнительные сведения о книге см. прим. к кн. «Далекие и близкие»).

К этим работам Брюсова примыкают его очерки и отзывы-рецензии о зарубежных авторах: в первую очередь об Эдгаре По, Верлене, Метерлинке, Верхарне, а также армянских поэтах,— и не устаревшие до сих пор размышления о теории перевода (особенно в статьях «Фиалки в тигеле» и «Овидий по-русски»). В этом ряду следует выделить имеющую научное популяризаторское и в свое время исключительное общественное значение работу Брюсова по исследованию и комментированию поэтов Армении, связанную с его известными переводами этих поэтов (об этом см. в т. 7).

Брюсов обладал несомненным талантом критика. Владея редким по своей широте запасом знаний, в особенности филологических, разрабатывая и перестраивая многие критические жанры, он почти никогда не впадал в небрежность, всегда оставался обстоятельным и логичным. В своих статьях, как и в жизни, он выступал как бы застегнутым на все пуговицы, четким, строгим и подтянутым. Он показал себя как незаурядный критик в жанре кратких литературно-философских характеристик — эссе («Испепеленный», «Ф. И. Тютчев», «А. А. Фет», «К. К. Случевский»). Не будучи создателем оригинальной системы эстетических взглядов, он сумел дать четкие образцы литературно-теоретических деклараций («Ключи тайн», «Священная жертва»). Он своеобразно разработал жанры статьи-обзора («Футуристы», «Акмеизм», «Эклектики») и критического диалога («Карл V», «Здравого смысла тартарары»). Он пользовался жанрами статьи-трактата, статьи-публикации, биографического очерка, комментативной заметки, написал огромное количество рецензий и кропотливых академических отзывов-разборов.

Статьи Брюсова — отточенные, конструктивно-выверенные, лаконически-сжатые, суховатые по стилю — «графичные», всегда ясные и логичные, отчетливые по своим заданиям и целям, внешне сдержанные, но порою язвительные, часто изящные, меткие и острые, блещущие всесторонней эрудицией — представляют собой явление большой культуры, интеллектуальной дисциплины и зрелого мастерства. Эти свойства их и, в частности, их компактность и сжатость дают основание считать их своеобразной разновидностью критической формы и выделить их на фоне сложившегося типа объемистых и обстоятельных критических работ, которыми заполнялись тогда русские «толстые» журналы.

Вместе с тем статьи Брюсова в своей массе отличались и от критики, созданной русским символизмом, к которой они — по

крайней мере, в первой половине творческой жизни Брюсова — бесспорно принадлежали. В критических выступлениях Брюсова нет той завораживающей лирической интонации, которая превращала блоковскую критику в особый род поэтической прозы, они далеки и от извилистого импрессионистического психологизма критических этюдов Иннокентия Анненского, и от тяжеловесных «барочных» роскошеств литературно-философических «опытов» Вячеслава Иванова. Среди статей Брюсова лишь некоторые, сравнительно немногие, превращались в явления поэтического стиля («Священная жертва», «Страсть», «К. К. Случевский», ряд рецензий). Статьи Брюсова не столько поэтичны, сколько информационно-аналитичны. Их авторское «я» спрятано в подтекст или — реже — прикрыто традиционно-безличным местоимением «мы». «Я так много грешил в своей деятельности,— писал Брюсов в 1904 году С. А. Венгерову,—излишне-откровенным тоном, ненужными признаниями перед читателями, что теперь мое единственное желание — как можно меньше выставлять свою личность напоказ, скрыть ее — в стихах за внешними образами, в статьях за отвлечением мысли, в автобиографии за непререкаемыми фактами» (Рукописн. отд. ИРЛИ).

Выразительность статей Брюсова не в их образности и не в субъективной прихотливости, тем более импрессионистической, но, как уже говорилось, в логической продуманности, в строгости построения и точности формулировок. В этом заключался как бы намек на ту «научную» линию художественного мышления в литературе, тот «математический момент» в искусстве, которые Блок усмотрел в брюсовских новеллах и драме «Земля» и зачатки которых улавливал у Пушкина (письмо к Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. и рецензия на «Земную ось» Брюсова). В *этом смысле*, сближение языка критических статей с методом чисто художественных произведений, которое мы видим в критической прозе Блока или, например, у Гоголя, в критике Брюсова наблюдается не часто. И это отнюдь не дефект брюсовской критики, а одна из ее особенностей, имеющая за собой большую, прочную и достаточно оправдавшую себя традицию, которая определяется пафосом жесткого разделения жанров, основанных на художественном и нехудожественном методах.

II

Давно установилась и всем хорошо известна репутация Брюсова как одного из инициаторов и вождей русского символизма. Но не менее известно, что эта очевидная истина без пояснений и коренных поправок становится односторонней, то есть перестает

ет быть истиной. Брюсов в первую половину своей творческой жизни был действительно глубоко связан с русским символизмом, главным образом с его «декадентской» индивидуалистической линией, реализовавшейся прежде всего в 90-х годах (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, отчасти Бальмонт), но сохранившей свое предст вительство и в начале нового века. Отсюда — отталкивание Брюсова от позитивистской и материалистической философии, от демократического реализма, и борьба с эпигонами натурализма.

Однако позиция Брюсова, его мировоззрение, эстетика и поэтика не исчерпываются общими чертами, объединяющими его с символизмом.

Когда историк литературы П. Н. Сакулин, приветствуя Брюсова на его 50-летнем юбилее, назвал его «наиболее трезвым, наиболее реалистом» и даже «утилитаристом» среди символистов, Брюсов в своей ответной речи горячо поддержал эту характеристику. В самом деле, на фоне романтически приподнятого, экстатического, мистически окрашенного мировоззрения символистов, повлиявшего в значительной мере и на брюсовское творчество, Брюсов выделялся рационалистическим складом своего поэтического сознания, в котором стихия страсти и порывание к тайне («космическое любопытство») сочетались с творческим самообладанием и трезвой мыслью — сочетание, к которому можно было бы применить формулу Блока: «жар холодных числ».

Более того, владевшие Брюсовым центробежные силы, стремление к неограниченному расширению своего творческого кругозора и приобщению к традициям классического искусства непрестанно выводили его за горизонт литературной школы, к которой он принадлежал, побуждали его с течением времени и под воздействием времени преодолевать ее ранее сложившиеся каноны. Да и сам символизм в его лучших представителях не оставался на месте, отходил от камерных, «келейных» форм своего литературного бытия, расширял свою базу, осваивал огромные пласты общечеловеческой культуры и по-своему понятые гуманистические заветы русских классиков, то есть преодолевал свои изначальные основы и в этом смысле не тормозил внутреннее развитие Брюсова.

Эта сложная диалектика проявлялась во всех сферах брюсовского творчества — в его поэзии, в его художественной прозе и, конечно, в его критике. Она отразилась и на его понимании искусства, на его критическом методе и на его конкретных критических оценках.

Первый период развития эстетических взглядов Брюсова (середина 90-х годов), непосредственно связанный с ранними стадиями формирования русского символизма, был отмечен исканиями в большей мере, чем определенными выводами.

Направление теоретических и литературно-критических высказываний Брюсова, как и его поэзия, в то время не могли быть терпимы ни в одном русском журнале. Брюсову оставалось надеяться лишь на будущее и на собственную издательскую инициативу. Издание московских сборников «Русские символисты», предпринятое Брюсовым на свои личные средства, и явилось попыткой проявить эту инициативу. Тремя тощими статейками (вернее, заметками), напечатанными в этих сборниках, в сущности, исчерпываются все *печатные* выступления Брюсова-критика до 1899 года. Другие, более содержательные его статьи за этот период оставались в рукописях и были опубликованы лишь после его смерти («Апология символизма», 1896; «К истории символизма», 1897, и др.).

В центре внимания Брюсова в те годы стоял вопрос о символизме, о его сущности и его признаках. При этом Брюсов в своих ранних высказываниях не столько боролся за идеи символизма и декларировал их, как это делают теоретики-идеологи вновь возникающей школы, сколько пытливо присматривался к явлениям «нового искусства» (главным образом к французской поэзии) и, как историк литературы, пытался — пока еще робко — вывести генерализующие их принципы.

Такими теоретическими разведками и являются, в сущности, его напечатанные и ненапечатанные, законченные и незаконченные статьи и заметки по этому вопросу, относящиеся к 90-м годам, вплоть до самой большой из них, занимающей особое место и выражающей особый поворот его исканий,— брошюры «О искусстве» (написана в 1898 г.). В основе этих высказываний и примыкающих к ним, в дневниках и письмах Брюсова, лежит мысль об эпохальном значении «нового искусства», то есть — символизма, как «выражении чувств и настроений современного человека». Вместе с тем молодой Брюсов считает, что главной задачей этого искусства, идущего на смену реалистического творчества с его устремлением к объективному миру, является обнажение субъективного начала, личности творца, его души как первоэлемента художественного созидания. Параллельно с этим основным утверждением Брюсов останавливался на особенностях «конкретной поэтики» символизма, в частности, на «теории намеков» («суггестивного построения») французского символиста Малларме, которая его особенно привлекала. Однако все эти высказывания молодого Брюсова о символизме и особенно о его поэтике отличаются умеренностью. Достаточно сказать, что в то время он склонен был, в отличие от толкования, данного Мережковским, признавать мистицизм «чуждым элементом» в символистской литературе (см. его статью «Ответ»), а языковые новшества и даже символы — ее необязательной принадлежностью («От издателя», «К истории символизма»).

Правда, дальнейшее бурное развитие «нового искусства» в России, возникновение таких символистских начинаний, как издательство «Скорпион» и журнал «Весы», в которых Брюсов играл руководящую роль, и родственных им, появившихся еще до «Весов», журналов «Мир искусства» и «Новый путь» крепче связали его с растущим движением и глубже втянули в круг философско-эстетических идей символизма. Эти идеи сказались в декларативных статьях Брюсова того времени, которые частично упоминались («Ключи тайн», 1904; «Страсть», 1904; «Священная жертва», 1905; «Современные соображения», 1905) и в ряде его критических выступлений, печатавшихся преимущественно в журнале «Весы». В этих статьях можно увидеть все то, что объединяло его с другими символистами старшего, а отчасти и младшего поколения — Бальмонтом, З. Гиппиус, Белым, Вяч. Ивановым, то есть прежде всего с участниками «Весов». Их связывало враждебное отношение к демократической литературе, тяготение к идеалистической гносеологии, к интуитивистской эстетике (у Брюсова — к Шопенгауэру), «реабилитация плоти» (оправдание чувственной любви), мысль об искусстве как пути к постижению «запредельных тайн», «культ мгновения» и романтическая концепция единства жизни поэта-художника и его искусства.

Брюсов вместе со своими соратниками выступал в те годы как критик, боровшийся с враждебными символизму идейно-эстетическими направлениями — с философией позитивизма и материализма, с реализмом и тем более с натурализмом, а также — и это еще характерней для его позиций — со всеми видами того, в чем он видел «тенденциозные», «предвзятые» установки, особенно с «гражданским направлением» в искусстве. Мишенью ряда журнальных выступлений Брюсова и согласованных с ним выступлений его сотрудников по «Весам» являлся лагерь реалистической и демократической литературы. Критике подвергались здесь и реалисты из группы «Знания», и Московский Художественный театр, и Максим Горький (впрочем, Брюсов в критике Горького был значительно сдержаннее некоторых из своих союзников — участников символистской прессы). Эстетская односторонность, антидемократическая направленность большей части этих выступлений очевидны, хотя некоторые из них содержали в себе ценные замечания и аспекты, сохранившие свое значение и до сих пор (например, критика натуралистического уклона в ранних постановках Художественного театра).

Эти общесимволистские позиции и взгляды Брюсов защищал в начале нового века, вплоть до 1905—1906 годов, а некоторые из них и позже. Но творческая личность Брюсова, как уже было сказано, отличалась такими особенностями, которые выделяли его даже в молодости из среды его ближайших товарищей по литерату-

ре. Аналитическое, скептическое, исследовательское начало в сознании Брюсова, его умение признать сосуществование и «равноправие» различных истин (статья «Истины») всегда смиряли и регулировали силу его утверждений и деклараций даже в эпоху «бури и натиска» возглавляемой им школы. Но помимо брюсовского скепсиса, ограничивавшего пафос его «позитивной» символистской программы, жизнь вовлекала его в сферу действия иного пафоса, противостоявшего первому. Это был пафос связи с большим миром русской действительности, бурно развивающейся культуры, обусловленный этим характерный для Брюсова историзм мышления, пафос роста и расширения личности и могучая воля к общезначимому творчеству, которая была всегда присуща поэту, но в годы его зрелости, совпавшими с эпохой революционных потрясений, достигла своего максимального напряжения. «...«Новая поэзия кончается,— писал Брюсов в 1905 году.— Русская революция — такой водораздел, за которым начинаются совершенно иные потоки, текущие в иное море» (Письмо С. А. Венгерову от 29 декабря) [1].

Границы ортодоксально-символистского миропонимания, несмотря на подлинную и глубокую причастность Брюсова к миру, который они замыкали, все чаще представлялись поэту-критику препятствием, сдерживавшим центробежные силы его личности. Жажда безграничного *познания*, обуревавшая Брюсова, все отчетливее и определеннее превращалась в основной тезис его эстетики. Даже в статье-манифесте «Ключи тайн», в которой искусство сравнивалось с «приоткрытыми дверями в Вечность», утверждение познавательного момента уживалось с мистическим уклоном.

Охлаждение Брюсова к символистской идеологии и эстетике, движение его к трезвости реалистического миропонимания с особенной яркостью обнаруживается в его откликах на текущую литературную жизнь. Но даже задолго до этого поворота, почти одновременно со своими правоверно-символистскими высказываниями, Брюсов считал нужным отмежеваться от религиозно-мистической позиции Мережковского. «Я никак не могу согласиться с Д. М. (Мережковским.— *Авт.*), что критика должна быть религиозным самосознанием,— писал он П. П. Перцову.— К чему тогда Гоголь, Пушкин и все! Довольно быть Мережковским» (Письмо от 22 февраля 1903 г.). А позже — уже в чисто литературном плане, едва ли не в духе покаяния: «Мы, «декадепты», деятели «нового искусства», все как-то оторваны от повседневной действительности, от того, что

[1] О влиянии первой русской революции на мировоззрение и творчество Брюсова см. кн.: Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, гл. 3.

любят называть реальной правдой жизни. Мы проходим через окружающую жизнь чуждые ей (и это, конечно, одна из самых слабых наших сторон), словно идем под водой в водолазном колоколе, сохраняя лишь телеграфическую связь с теми, кто остался вне этой среды, на поверхности, где солнце. Мы так жаждем «прозрачности», что видим только одни ослепительные лучи потустороннего света, и внешние предметы, как стекло, пронизанное ими, словно уже не существуют» (рецензия 1904 г. на «Книгу сказок» Ф. Сологуба). И далее, в 1905 году: «Проповедовать *теперь* уход в «*странные*» формы, убивание ясности... значит воскрешать худшие стороны покойного декадентства» (рецензия 1905 г. на книгу Н. Вашкевича «Дионисово действо современности»).

«Поэт,— замечает Брюсов в 1906 году в отзыве на стихи поэта-модерниста А. Курсинского,— всегда, как Антей, получает силы лишь *касаясь земли*. И там, где г. Курсинский отрешается от притязаний быть «вне закона», а также вне времени и пространства, где он хочет быть верным действительности,— он оказывается хорошим поэтом...» В 1911 году в одном из своих литературных обзоров Брюсов утверждал, что оторванность поэзии от жизни может получить оправдание лишь как временное, этапное явление. «Было время,— писал он,— когда русская поэзия нуждалась в освобождении от давивших ее оков холодного реализма. Надо было вернуть исконные права мечте, фантазии. К сожалению, по этому необходимому пути пошли слишком далеко. Молодая поэзия захотела летать в стране мечты, отказавшись от крыльев наблюдения, захотела синтезировать, не имея за собой опыта, фактов. Отсюда ее безжизненность и ее подражательность... Когда художник не хочет наблюдать действительность, он невольно заменяет личные наблюдения подражанием другим художникам. Это именно и случилось с большинством современных молодых поэтов» («Далекие и близкие», с. 361 наст. тома).

Мысли, сформулированные в этих цитатах, были строго продуманы и выверены Брюсовым. Они были для него вполне органичны, как бы являлись выводами из всего его литературного опыта. Брюсов систематически проводил их в рецензиях, статьях и обзорах. Он опирался на них в своих литературных оценках и уже не изменял им в продолжение всей позднейшей своей деятельности. Конечно, эти взгляды отнюдь не привели Брюсова к построению последовательной системы реалистической эстетики, но в эволюции его литературных воззрений они ознаменовали новую стадию, уводящую поэта-критика от символизма. В сущности говоря, сборник «Далекие и близкие» и является стихийно сложившимся отражением постепенного формирования этой новой стадии эстетических взглядов Брюсова и вместе с тем процесса преодоления его прежних символистских пристрастий.

III

Нетрудно понять, что этот внутренний сдвиг, переживаемый Брюсовым, не мог не отразиться и на его позиции внутри символистского лагеря, в окружении его товарищей по символизму и прежде всего сотрудников журнала «Весы», которым он фактически еще продолжал руководить. «Я не могу более жить изжитыми верованиями, теми идеалами, через которые я перешагнул,— читаем в письме Брюсова 1906 года к его близкому другу Н. И. Петровской.— Не могу больше жить «декадентством» и «ницшеанством»... в поэзии не могу жить «новым искусством», самое имя которого мне нестерпимо более» (Рукописн. отд. ГБЛ). И еще — в письме 1907 года к литератору, далекому от символизма, Е. А. Ляцкому: «Хотя извне я и кажусь главарем, кого по старой памяти называют нашими декадентами, но в действительности среди них я — как заложник в неприятельском лагере. Давно уже все, что я пишу, и все, что я говорю, решительно не по душе литературным моим сотоварищам, а мне, признаться, не очень нравится то, что пишут и говорят они. В окружающей меня атмосфере враждебности, в этом «одиночестве среди своих», я живо чувствую каждое проявление внимания к себе...» Хотя Брюсов, по-видимому, сильно преувеличивает здесь остроту сложившейся ситуации, но его признание не вовсе лишено оснований. Понятно, что такое положение долго продлиться не могло. Брюсов рвался из символистского окружения в широкие литературные просторы, и вскоре ему действительно удалось осуществить свое стремление.

В 1909 году Брюсов почти уже не принимал участия в редактировании «Весов» и вскоре связал себя с другим журналом, «Русскою мыслью», стоявшим в стороне от символизма. В этом кадетском органе Брюсов занимал более или менее независимое положение и, устраняясь от политики, замыкался в чисто литературную работу. К тому же времени относится его решительное, публично провозглашенное размежевание с поэтами, представлявшими — в настоящем или хотя бы в прошлом — религиозно-мистическую («теургическую») линию символизма, которую определеннее других проводил Вяч. Иванов (см. статью Брюсова «О «речи рабской», в защиту поэзии», 1910). Ко всему этому можно прибавить, что в статьях и рецензиях Брюсова, печатавшихся в «Русской мысли», от символистской эстетики и даже от символистской фразеологии почти ничего уже не осталось. Его «эмансипированность» от групповых пристрастий дошла до того, например, что в статьях о футуристах он осторожно выражал сочувствие этим откровенным противникам символизма.

Таким образом, новое понимание искусства, формируясь в творческом сознании Брюсова издавна и постепенно, выявилось с полной определенностью к началу 10-х годов. Ранее он считал лич-

ность и переживания художника едва ли не единственной реальностью, достойной внимания современного искусства, теперь назначением художественного творчества явилось для него познание действительности в широком смысле слова. Даже в начале нового столетия Брюсов отзывался о научном познании более чем скептически, теперь он реабилитирует науку, ставя ее в один ряд с искусством. В 1910 году, приветствуя теорию «научной поэзии» Рене Гиля, он соглашался с ним в том, что «между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются». У науки — метод аналитический, у искусства — синтетический. Конечная цель обоих — познание мира («Литературная жизнь Франции. Научная поэзия»).

Это позитивистски окрашенное понимание искусства как познания непознанного подкреплялось у Брюсова воззрениями А. А. Потебни, крупнейшего русского языковеда и создателя лингвистически обоснованного учения о сущности поэтического творчества. Сближаясь с теорией Потебни в статье о научной поэзии и в ряде ранних высказываний, Брюсов уже не отходил от этой теории, а в одной из своих последних работ — «Синтетика поэзии» — пытался примирить ее с марксизмом. Можно сказать даже, что Брюсов в этой статье в своем увлечении интеллектуалистским познавательным учением об искусстве, несомненно имевшем в формировании его эстетического мировоззрения большое значение, повторяет и известную ошибку Потебни, отрывавшего теорию искусства от проблемы эстетической ценности и сводящего искусство к чистому познанию.

Брюсов полностью принимал ту аналогию, которую Потебня проводил между поэзией и языком. Брюсов соглашался с Потебней в том, что и поэзия и язык являются средством познания. Поэзия, как и язык, *называет* «по именам» еще не освоенные сознанием вещи и тем самым расширяет сферу сознания. Но полученные таким образом представления о действительности не могут быть зеркальным ее отражением. Потебня и Брюсов, утверждая искусство как путь к познанию, но склонные к агностицизму, не верили в познаваемость мира как объективной данности. Они считали образы вещей, созданные языком и искусством, лишь символами, лишь условными знаками, которые могут не более чем *намекать* на действительное содержание вещей. Здесь — источник мысли Брюсова о том, что «художественные создания постольку являются подлинными воплощениями бытия, поскольку они символичны» («Новые течения в русской поэзии. Акмеизм»). А отсюда вытекает и другое положение, которое можно было найти еще в высказываниях ранних символистов: «Символисты не «изобрели» символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство» (т а м ж е).

Такое повышенное внимание к символу, выдвижение его как основы искусства, для эстетических взглядов зрелого, *отходящего от символистских позиций* Брюсова чрезвычайно характерно. Характерно и то, что в статьях 90-х годов Брюсов видел в символике лишь частный прием, не являющийся для символизма решающим признаком. Между тем в то время Брюсов, конечно, был ближе к символизму, чем в 10-х годах. Вывод, который напрашивается из этого кажущегося противоречия, ясен. Символ, выдвигаемый в первую очередь «мистической фракцией» символизма, никогда не был для Брюсова руководящим принципом, тем лозунгом, с которым можно было броситься в литературный бой. Лишь при ретроспективном, почти академическом рассмотрении символизма Брюсов нашел нужным подчеркнуть значение в нем символа, уже терявшего в текущей модернистской литературе острую актуальность вновь найденного эстетического оружия.

Конечно, эстетические взгляды, сложившиеся у Брюсова в духе учения Потебни и вместе с тем не без влияния Рене Гиля, содержали в себе заметную долю «идеализма», но этот «идеализм» уже не угрожал разобщением с действительностью. Ориентация Брюсова на Потебню и Р. Гиля, бесспорно, являлась одной из форм его отхода от мистического интуитивизма высказываний предыдущего периода и вела его в сторону реалистической эстетики [1].

Сам Брюсов даже в 10-х годах называл свою критику «эстетической» («Далекие и близкие», с. 192 и 368 наст. тома). Возможно, он имел при этом в виду отметить связь своего метода не только с позднейшими западноевропейскими образцами эстетической критики (например, с французским критиком-импрессионистом Реми де Гурмоном), но и с русскими критиками 40—50-х годов XIX века, которых было принято подводить под это определение (Шевырев, Анненков, Дружинин, Боткин) [2]. Брюсов считал необходимым оберегать свои критические работы от подчинения любым «привнесенным извне» идеям, какого бы содержания — гражданского или религиозно-философского — они ни были. Вместе с тем он — по крайней мере, в своей дооктябрьской критике — не находил нужным соотносить разбираемые им явления литературы с социально-исторической дей-

[1] Интересно, что подход к теории Потебни А. Белого не совпадал с позитивистской интерпретацией ее Брюсовым (см. статью А. Белого «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)».— «Логос», кн. 2. М., 1910). Рассматривая систему Потебни, Белый видел в ней прежде всего подтверждение собственных мыслей о «мистике слова», «теургической» функции искусства и т. п.,— мыслей, от которых Брюсов был в то время очень далек.

[2] Вопрос о связи и отличиях — стадиальных и индивидуальных — «эстетической критики» Брюсова и указанных здесь авторов пока не выяснен и подлежит изучению.

ствительностью. «У искусства есть своя область,— писал Брюсов в 1905 году,— тайны человеческого духа». Все, что приходит в эту область извне, из социального мира, долгое время казалось Брюсову второстепенным для искусства, не заслуживающим внимания. Однако его «эстетический метод», при всей закрепленной традицией ограниченности своего подхода к литературе, отличался выделяющими его индивидуальными и по-своему очень ценными качествами.

Брюсов высказывался против распространенных в начале XX века субъективизма и импрессионизма в критике [1], хотя импрессионистская стихия в какой-то мере проникала в его ранние статьи, внося в них элементы лирического стиля. Импрессионистическая критика как целое боролась с последовательным самоустранением личности пишущего во всей полноте его личных вкусов и эмоций — и в этом отношении освежала и эстетизировала русскую критическую литературу. Но в своих крайних формах эта критика превращалась в проявление безудержной субъективной прихотливости и лишалась организующего интеллектуального стержня. Брюсов в зрелую пору жизни стремился сделать свои критические статьи и рецензии действительно объективными, и ему это в значительной мере удавалось, иногда даже с некоторым перегибом, во всяком случае, стилистическим — в сторону «бесстрастности», «объективизма», кажущейся «безличности». При этом большой запас знаний, которым он обладал, помогал ему подтверждать свои выводы многочисленными сопоставлениями.

Многие критические суждения Брюсова, его литературные портреты и характеристики поражают своей сжатой полнотой, своей удивительной меткостью, обдуманной и выверенной простотой и в ряде случаев — своей подлинной проникновенностью в поэтическую суть авторов и произведений, которых он касался. Как глубоко, например, брюсовское понимание Блока, в котором он видел поэта — «дня, а не ночи... красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания» (см. с. 329 наст. тома)! Блок в письме к Брюсову назвал этот отзыв «драгоценным». Или образное определение поэтического мира блоковской «Снежной Маски»: «Огненные вихри его переживаний подымаются... с ледяных полей его души» («Весы», 1907, № 5). Процитировав эту фразу в письме к А. Белому (от 15—17 августа 1907 г.), Блок замечает: «За эти слова я глубоко благодарен ему (Брюсову.— *Д. М.*), так как, почти не зная меня лично, он так тонко определил то, чего я сам бы не сумел». И — опять Брю-

---

[1] См., например, высказывания Брюсова по этому поводу в его сборнике «Далекие и близкие», с. 210—211 наст. тома; в «Весах», 1908, № 12, с. 61; и позже: в статье «Синтетика поэзии» (см. наст. том).

сову с благодарностью за его рецензию в «Русской мысли»: «Уже очень давно мне не приходилось читать о себе таких простых и так объективно выраженных мнений. Поверьте, что я умею ценить и сжатость и точность статьи, и то, что в ней не преобладают над всем ни хулы, ни похвалы, изобилие которых обыкновенно только запутывает и критикуемого автора и читателя...» (письмо от 16 января 1912 г.).

Один из главных критериев эстетических оценок Брюсова, соответствующий его пониманию искусства как познания, заключался в категорическом и безусловном требовании *новизны*.

Искусство, по Брюсову, не должно ходить по изъезженным дорогам и имеет право на внимание лишь тогда, когда ему удается отвоевать от мира — подсмотреть и осветить — хотя бы один не тронутый сознанием угол. «Поэзия — вся! — езда в незнаемое»,— выражал эту мысль многими годами позже Маяковский. В дальнейшем это требование новизны стало у Брюсова еще конкретней: искусство призвано создавать новые ценности и в отношении «содержания», и в отношении «формы». Характеризуя явления искусства, критика в первую очередь обязана показать, насколько они свежи и оригинальны или же наоборот — традиционны, и лишь при этом условии произносить окончательное суждение.

И Брюсов во всех своих критических работах, в своей литературной борьбе неуклонно применял этот критерий. Обрушивался ли он на реалистов, тяготевших к натурализму, например на Боборыкина, или на поэтов-эпигонов, сочинителей банальных стихов, например Ратгауза, или, в ряде случаев, на своих союзников-модернистов, З. Гиппиус или М. Кузмицкого, а впоследствии — Бальмонта, превратившегося из крупного поэта в графомана,— против всех этих писателей Брюсов выдвигал одно основное обвинение: в рутинности, в шаблонности, в самоповторениях. Этот несколько абстрактный, но вполне объективно применяемый принцип новизны давал возможность Брюсову не только нападать на своих литературных противников, нередко заслуживающих критики, но и защищать тех авторов, которые, по его мнению, выступали как оригинальные художники и вносили в литературу новые творческие ценности. Такими писателями Брюсов считал Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, вначале Бальмонта, в котором он, как уже говорилось, разочаровался, а значительно позже, в советское время,— Пастернака и Маяковского, отчасти — Хлебникова.

Другой особенностью критики Брюсова является интерес к *внутреннему миру художника* — к его мировоззрению, душевному складу и широте его горизонта. Еще в брошюре «О искусстве» Брюсов писал о том, что дело критика — «постигнув душу художника,

воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения». И позже, в связи с характеристикой противоречий в поэзии Фета: «Критика должна объяснить из основы миросозерцания Фета, как возникло это противоречие». На анализе мировоззрения построен ряд существенных в критике Брюсова статей, посвященных характеристике русских поэтов: Лермонтова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Блока.

Третья отличительная черта Брюсова как критика — его настойчивый и последовательно возрастающий интерес *к вопросам поэтики*, в особенности к *формам стиха*.

Изучение поэтики художественных произведений в наше время давно уже превратилось в важнейшую и во многих случаях обязательную принадлежность подлинной истории литературы, а вместе с тем и критики. Но в русской критике и в большинстве литературоведческих монографий 90—900-х годов вопросы поэтики занимали очень скромное место: они ставились главным образом в немногочисленных (хотя и замечательных!) академических исследованиях (Веселовский, Потебня, отчасти Корш) и элементарно излагались в школьных пособиях. Брюсов оказался одним из первых профессиональных русских критиков-литературоведов XX столетия, который повернул свой литературный анализ лицом к поэтике и вместе с тем наряду с А. Белым обратился к серьезному исследованию русского стиха [1].

Интерес Брюсова к вопросам поэтики был так велик, что даже историю русской лирики — тема задуманной им монографии, над которой он долго работал в 90-х годах,— он предполагал одно время свести к изучению поэтических форм (мысль о таком построении истории поэзии он повторил в 1914 г. в рецензии на книгу И. Н. Розанова «Русская лирика»). Однако этот формалистический замысел не был реализован Брюсовым даже в черновых набросках, тем более — в опубликованных статьях. Обобщенное восприятие поэтического текста, единственно возможное для подлинного поэта и критика широкого масштаба, корректировали эту идею. Оно направляло Брюсова к «естественным» и тем самым синтетическим характеристикам, исполненным поэтического вкуса и чутья, далеким от литературоведческого «технологизма». «В художественном произведении,— писал Брюсов еще в 1907 году,— форма слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им»

---

[1] Первая стиховедческая работа Брюсова — статья «О русском стихосложении» (в кн.: Александр Добролюбов. Собрание стихов. М., 1900). Наиболее обширное его сочинение в этой области «Основы стиховедения», изд. 2-е. М., 1924. Среди работ Брюсова на эти темы в первую очередь следует отметить статьи о «стихотворной технике» и рифмах Пушкина.

(с. 270 наст. тома). И все же в критике Брюсова мы не можем не заметить некоторой несомкнутости его метода — его колебаний между двумя названными выше формами критического подхода: анализа «мировоззрения» и анализа «формы». Иногда эти подходы объединяются более или менее органически, иногда — механически, в одних случаях преобладает первый, в других — второй.

Так или иначе поворот брюсовской критики к «вопросам поэтики» или — на языке Брюсова — к «вопросам мастерства», осуществляемый на фоне господствующего тогда наивно-пренебрежительного отношения к этим вопросам, следует рассматривать как большую и несомненную заслугу поэта в истории русской критической литературы. Меткие и точные замечания Брюсова о характере поэтической мысли, средствах выражения, стиле и стихе Тютчева, Блока, Бальмонта, А. Белого, Анненского, Вяч. Иванова, несомненно, обогащали представления об этих поэтах и не утратили своего значения до сих пор.

Особого внимания заслуживает эссе Брюсова о Гоголе — «Испепеленный» (1909) — одна из немногих сравнительно больших брюсовских работ, посвященная характеристике писателя-прозаика. Она написана как вызов, направленный против трафаретов культурно-исторической методологии, ставших в то время общим достоянием и господствовавших в школьном преподавании. В этом этюде, который был встречен тогда шумными протестами, Брюсов не только разошелся с общераспространенным взглядом на Гоголя, но в некоторых отношениях и действительно обошел человечески и исторически ценностное содержание творчества великого писателя и прежде всего его живую связь с русской жизнью и с глубоко волновавшими его вопросами морального и гражданского порядка. Конструктивно-формалистическая по своему духу и применению концепция гоголевской «чрезмерности», гиперболизма заслонила в глазах автора статьи вопрос о внутренней сути, об истоках и назначении этого гиперболизма. В сущности, именно «гиперболизм», а не то, что за ним скрывается, и являлся, по Брюсову, силой, испепелявшей Гоголя. И тем не менее брюсовская статья, связанная с предшествующей Брюсову линией метафизических толкований Гоголя в 90-х и 900-х годах, как бы ни уводила эта статья от реального *целостного* понимания писателя, заключала в себе, в своей перспективе, и бесспорно положительное содержание. Брюсов как бы расшатывал в ней, ставил под сомнение ходячее и действительно несостоятельное мнение о «наивном реализме» гоголевского творчества и, может быть, независимо от своих намерений расчищал почву для нового понимания Гоголя как автора, по-своему причастного к тому, что Достоевский называл реализмом «в высшем смысле».

IV

Последний этап литературно-критической работы Брюсова соответствует послеоктябрьскому периоду его жизни. Октябрьская революция явилась решающим событием в развитии Брюсова. О его разрыве с буржуазным миром и активном включении в строительство нового, революционного общества хорошо известно. «Я считаю,— писал он незадолго до смерти,— что около 1917 года закончился один, совершенно явный, период как моей жизни, так и моих литературных работ... Европейская война и Октябрьская революция побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мировоззрение. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее» («Литературное наследство», т. 27—28, 1937, с. 472).

В результате этого сдвига характер критических работ Брюсова значительно изменился. Об этом можно судить на основании всех его сочинений, написанных после Октября, и — особенно — его главных критических статей, появившихся в советских журналах: «Пролетарская поэзия» (1920), «Смысл современной поэзии» (1921), «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (обозрение, 1922) и «Среди стихов» (о поэтах «Кузницы», 1923).

Из этих статей и примыкающих к ним рецензий Брюсова можно сделать вывод о том, что его давно уже подготовлявшийся и постепенно осуществлявшийся отход от символизма в эти годы окончательно определился. В статьях и рецензиях, о которых идет речь, Брюсов не отрицает исторического значения символизма как важной для своего времени стадии литературного развития, но вместе с тем констатирует его исчерпанность и кризис. Он подвергает жестокой критике своих прежних соратников по символизму — Сологуба, Бальмонта, Белого, Вяч. Иванова,— все то, что было ими создано в области поэзии за последние годы. Столь же решительно он осуждает в этих статьях и акмеистов, обвиняя их в оторванности «от общественной жизни, от интересов социальных и политических... от поисков современного миросозерцания». В некоторых случаях стремление Брюсова к фронтальной ревизии современной ему поэзии приводит его к явно несправедливым суждениям — например, в его отчужденно неодобрительном отзыве о Блоке и чрезвычайно резкой рецензии на «Вторую книгу» Мандельштама.

Совсем другое отношение вызывает в Брюсове футуристическая поэзия — Маяковский, Хлебников, Асеев и близкий к ним Пастернак. Признавая основной задачей русского футуризма прежде всего языковую реформу, Брюсов был далек от того, чтобы видеть в нем универсальную поэтическую систему, которая может претен-

довать на будущее. Тем не менее Брюсов считал, что достижения советской поэзии первого революционного пятилетия измеряются главным образом работой футуристов и связанных с ними поэтов. Именно их поэтическое творчество, полагал Брюсов, не только со стороны своей «формы», но и со стороны «содержания» включившееся в революционную современность, наиболее отвечает потребностям момента (впрочем, интерес к «формальным исканиям» в этих высказываниях Брюсова явно преобладает).

Среди основных поэтических направлений, привлекавших внимание Брюсова после Октября, едва ли не самую большую заинтересованность вызывала в нем пролетарская поэзия. Брюсов отнюдь не идеализировал творчество пролетарских поэтов. И вместе с тем он был уверен, что они ярче, чем представители какого-либо другого литературного течения, выразят новое мировоззрение революционной эпохи. Если Брюсов называл символизм литературным прошлым, а футуризм — настоящим, то в пролетарской поэзии он видел предзнаменование литературного будущего.

И все же свойственные Брюсову трезвость и перспективность оценок предохранили его от признания за пролетарскими поэтами монопольного права на творческое водительство, которое закреплялось за ними теоретиками Пролеткульта. Дробление литературы на группы решительно не привлекало Брюсова. Более того, он видел в падении групповых барьеров и в слиянии литературы в общем русле одну из предпосылок ее успешного творческого роста. «Разные течения нашей литературы,— писал Брюсов,— в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке...»[1] Как в этом, так и в некоторых других высказываниях, касающихся определения характера и задач советской литературы, Брюсов приблизился к тем принципам, которые действительно легли в основу ее дальнейшего развития.

Если сравнить суждения Брюсова послеоктябрьских лет о будущем советской литературы с его взглядами, высказанными в конце прошлого и в начале текущего столетия,— например, в брошюре «О искусстве», в статьях «Ключи тайн» и «Современные соображения», — контраст не может не показаться разительным. В предшествующие годы Брюсов фактически отчуждал поэзию от общественного бытия, видя ее назначение в исследовании «тайн человеческого духа», теперь он заявлял, что она должна «сознательно стать выразителем переживаний коллективных». По мысли Брюсова, литература должна в будущем превратиться в общенародную и общепонятную по форме, а по своей внутренней сути — выявить новое, привне-

[1] В. Брюсов. Смысл современной поэзии. (См. с. 480 наст. тома).

сенное революцией содержание жизни, и в первую очередь пафос созидания. «Наши дни,— писал Брюсов в 1921 году,— всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества» [1].

Этот огромный путь, пройденный Брюсовым-критиком, отразивший движение бурного и стремительного времени, смену и крушение идеологий и эстетических систем, сам по себе — явление выразительное и знаменательное. Но литературно-критические работы Брюсова — это не только наглядное и красноречивое отражение пути их автора. Они — даже те из них, которые могут вызывать на спор,— являются чутким и трезвым изображением и толкованием жизни русской поэзии исключительно яркого и многообразного периода ее развития. Тем, кто хочет вникнуть в творчество русских поэтов начала XX века и их предшественников, тем, кто интересуется первыми этапами формирования советской лирики, свидетельства такого современника и такого участника поэтического движения, как Брюсов, несомненно окажут большую помощь.

Д. Максимов

---

[1] В. Брюсов. Смысл современной поэзии. (См. с. 477 наст. тома).

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

1893—1912

РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой raison d'être[1]. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Гг. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением условий на имя Владимира Александровича Маслова. Москва, Почтамт, poste restante[2].

Издатель

1893

---

[1] Разумное основание *(франц.)*.
[2] До востребования *(франц.)*.

Очаровательная незнакомка!

Прежде всего прошу не сердиться на это обращение. Что Вы очаровательны,— я позволяю себе догадываться по почерку и конверту, что Вы для меня незнакомка,— отрицать невозможно, потому что в Вашем письме нет не только подписи, но даже малейших указаний, по которым я мог бы узнать Вас. Оно все состоит из упреков и осуждений, за исключением немногих строк похвалы вначале, число которых — при моем самомнении — показалось мне очень незначительным.

Впрочем — надо Вам отдать справедливость — Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом, Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, не надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно ненормальные и несчастные заблудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь.

«Произведения таких лиц, восклицаете Вы дальше, не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном, в желании написать что-нибудь пострашнее и понепонятнее! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, «в чем сущность символизма» — и я уверена, это ему не удастся».

Между тем именно на этот вопрос я и «попробую» ответить в своем письме, хотя бы для того, чтоб Вы не считали меня в числе несчастных заблудших, так как, право, мне менее обидно оказаться даже в числе обманщиков. Только я должен предупредить Вас, что те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного credo символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в *теории* символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам.

Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начинающая школа всегда бывает склон-

на к крайностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того — в том, пожалуй, со мной согласятся многие — от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединявшиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Саром Пеладаном. Все это в символизме случайные примеси.

Выделив их, я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Малларме.

2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.

3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса», переведенному у нас несколько раз.

Вы, конечно, спешите возразить мне, что я далеко не охватил всего символизма, что в нем есть много иных форм.

На это прежде всего я скажу Вам, что мои три вида имеют множество разновидностей. Связь образов, напр., может быть то совершенно незаметною, то очень легко восстанавливаемой.

Во-вторых, ряду произведений, обыкновенно называемых символическими и декадентскими, я принужден отказать в этом названии. Так, я не считаю символическими те из них, которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами. Стремление обновить поэтический язык замечается, правда, почти у всех символистов, но принадлежит не исключительно им. Они разве только смелее в своих нововведениях. Впрочем, далеко не робким в этом отношении был, напр., Т. Готье, которого нет причин считать символистом.

Далее, не считаю я символическими произведения, блещущие одной новизной сюжета. Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует,

чтобы всякое подобное произведение было символическим. Я встречал не мало стихотворений, написанных странным языком с безумными метафорами, в которых изображалось какое-нибудь удивительное настроение «конца века» и о которых я не мог сказать — «вот символическое стихотворение».

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется символизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл,— и только. Таково, напр., стихотворение Метерлинка «Павлины», вероятно, известное Вам из разных журналов. Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов,— но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.

Таким образом, каждое символическое произведение мне удается подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что́ я нахожу между ними общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как непоследовательно делаете и Вы,— «поэзией намеков».

Итак, «в тех разнородных творениях, которые называют символическими», нашлось кое-что общее, позволяющее считать их принадлежащими к одной школе. Теперь можно перейти к самому сильному Вашему обвинению, которое поможет нам окончательно выяснить сущность символизма: «Во всяком случае, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо?» Только этот вопрос я поставлю так: «Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?» Поэзия, как искусство, облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ,

каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

Вы видите, что я не из числа тех осуждаемых Вами «мечтателей», которые всю поэзию желают сделать символической. Впрочем, по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные школы имеют свое значение,— пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры.

Вы, конечно, не верите в наступление такого золотого века, да и вообще, вероятно, во многом не согласны со мной. Если — как я позволяю себе надеяться — наша переписка не прекратится в самом начале, я постараюсь подтвердить свои выводы рядом примеров, всегда так хорошо разъясняющих дело, постараюсь, пожалуй, и доказать, что в наши дни должна была появиться именно такая форма поэзии, как символизм. Но это, говорю я, впоследствии. Пока я удовольствуюсь тем, что мое письмо так или иначе, но ответило на вопрос, «в чем сущность символизма», и тем хоть немного поколебало Ваш взгляд на хотя и не знающего Вас, но в конце письма, конечно, уважающего

Валерия Брюсова.

1894

Наши издания подвергались такой беспощадной критике со стороны и мелких и крупных журналов, что нам кажется необходимым выяснить свое отношение к ней.

Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно неподготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить *новое* было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицаниями. Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование-то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появись те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом. Не обошлось дело и без курьезов. Так, одна рецензия утверждала, что у нас сносны только переводы[1], а другая, что переводы слабее всего;[2] кто-то серьезно предлагал считать символизмом все, перед чем можно воскликнуть «черт знает что такое»;[3] были такие, что сомневались в самом существовании Брюсова и Мирополъского:[4] столь дерзко казалось называть себя русскими символистами.

Разбирая первые два выпуска, гг. рецензенты старались, по крайней мере, доказывать свои слова, делать цитаты, указывать на то, что́, по их мнению, было погрешностями против языка; впрочем, и тогда некоторые находили возможным говорить о наших книжках, не читав их[5]. Появление «Романсов без слов» поставило гг. рецензентов в более затруднительное положение; подлинника они не знали, и потому им пришлось прибегнуть к голословным осуждениям[6].

Трудно уловить серьезные обвинения в общем хоре упреков и насмешек, но, кажется, вот три главных пункта, к которым чаще всего обращаются наши судьи. 1) Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не

---

[1] «Новое время», № 6476. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] «Всемирная илл.», № 1319. *(Прим. В. Брюсова.)*

[3] «Русское богатство», 1894 г., № 11. *(Прим. В. Брюсова.)*

[4] «Север», 1894 г., № 21. *(Прим. В. Брюсова.)*

[5] «Звезда», 1894 г., № 13, повторяет в цитате опечатку «Нов. врем.». *(Прим. В. Брюсова.)*

[6] «Труд», 1895, № 2, и «Неделя», 1895, № 11. *(Прим. В. Брюсова.)*

нужно[1]. 2) В нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы[2]. Наконец, 3) — нет таких настроений, которые не могли бы быть изображены помимо символизма[3].

Первое обвинение слишком неопределенно; оно не указывает прямо недостатков символизма, потому что не можем же мы считать таким указанием ламентации гг. рецензентов на то, что они не понимают наших стихотворений; прежде чем ссылаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это еще доказать. Кроме того, подобные жалобы слишком обычны при появлении в литературе нового течения, и история достаточно поколебала их авторитет. На второе обвинение мы ответим, что для нас существует только одна общечеловеческая поэзия (это, понятно, не противоречит предыдущему) и что поэт, знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только гг. Меев и Апухтиных; впрочем, русский символизм имел и своих предшественников — Фета, Фофанова. Третье обвинение направлено собственно против теории г. Брюсова, изложенной во 2 вып., которую он и не выдавал за нашу общую программу;[4] мы укажем, однако, что пример Фета, на которого ссылается рецензент, говорит скорее за нас; многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими — таковы, напр.: Ночь и я, мы оба дышим... Сад весь в цвету... Я тебе ничего не скажу... Давно в любви отрады мало... Ты вся в огнях...

Мы встретили и еще одно очень определенное обвинение: «За французскими декадентами была новизна и дерзость идеи — писать чепуху и хохотать над читателями, когда же г. Б. пишет «золотистые феи», это уже не ново, а только не остроумно и скучно». Считать весь западный символизм с рядом журналов, посвященных ему, с последователями в Германии, Дании, Швеции, Чехии — за результат мистификации нескольких шутников — тоже достаточная дерзость идеи, но мнение по меньшей мере легкомысленное[5].

---

[1] «Наблюдатель», 1895, № 2. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Id. и «Нов. вр.». *(Прим. В. Брюсова.)*

[3] «Неделя», 1894, № 48. *(Прим. В. Брюсова.)*

[4] См. Р. С. вып. 2-й, стр. 6, и еще интервью «Московские декаденты», «Новости дня», №№ 4024 и 4026. *(Прим. В. Брюсова.)*

[5] Мы готовы думать, что сам критик не станет настаивать на нем, потому что в разборе 2-го вып. он уже считал, что теория г. Брю-

В свое время возбудили интерес еще рецензии г. Вл. С.[1] В них действительно попадаются дельные замечания (напр., о подражательности многих стихотворений г. Брюсова в 1-м вып.), но г. Вл. С. увлекся желанием позабавить публику, что повело его к ряду острот сомнительной ценности и к умышленному искажению смысла стихотворений. Говорим «умышленному»: г. Вл. С., конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта, потому что сам писал символические стихотворения, как, напр., «Зачем слова...» («Вестник Европы, 1892, № 10).

На этом мы и покончим и не будем разбирать других заметок, потому что они (может быть, некоторых мы не знаем) представляют из себя простые перепечатки из других газет и журналов или бездоказательные насмешки и осуждения; ведь не обязаны же мы спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова.

1895

сова выясняет сущность символизма «в общем довольно верно». См. «Всем. илл.», № 1346. *(Прим. В. Брюсова.)*

[1] «Вестник Европы», 1894, № 8, и 1895, № 1. *(Прим. В. Брюсова.)*

МИРОВОЗЗРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО

I

«Баратынский у нас оригинален, ибо мыслит» — этими словами Пушкин указал на самое существенное в поэзии Баратынского: он — поэт-мыслитель. Вот почему именно у Баратынского яснее, чем у кого другого, выразилось его мировоззрение, как он сам понимал его в часы раздумий. Небольшое собрание его стихов, конечно, не пересказывает всех выводов, какие он мог сделать из своих убеждений, но определенно знакомит с этими основными убеждениями. Стихи Баратынского замечательны именно их обдуманностью, поэт жертвовал скорее красотой стиха, чем точностью выражений: за каждым образом, за каждым эпитетом чувствуется целый строй мыслей. Поэт непосредственного вдохновения, пожалуй, глубже раскроет перед читателями свою душу,— но никто вернее, чем поэт-мыслитель, не ознакомит со своим рассудочным миропониманием, с тем, что сам он считал своей истиной...

В стихах Баратынского, начиная с самых ранних, чувствуется резкий разлад настроений. В юношеских произведениях он с одинаковой готовностью повторяет и ходячие советы эпикурейской мудрости, и сетование философов на суету жизни. Сам Баратынский то называл себя «певцом веселья и красы», то «разочарованным», который «безрадостно с друзьями радость пел». Плетнев в 1822 году прочил ему два венка — Анакреонта и Петрарки, а немного спустя к нему обычно применялось имя поэта элегического.

В 1825 году Баратынский получил возможность покинуть Финляндию, вернуться в круг близких и друзей.

Вскоре после того он женился. Лично знавшим его он казался вполне довольным судьбой. Но именно в это время настроения грустные, даже мучительные начинают преобладать в его поэзии. Вместе с тем печаль его стала более глубокой, более сознательной. Он пишет целый ряд безнадежнейших жалоб, развенчивая заветнейшие радости человечества.

В эти годы Баратынский в своих философских воззрениях окончательно примкнул к пантеизму. Безрадостное учение о неправедности существующего строя жизни, видимо, отвечало тайным запросам его души. Личное бытие, отделившееся от своей «давней отчизны», «стихийного смятения»,— есть заблуждения, мир явлений; оно мучительно. Жизни Баратынский придает эпитеты «болезненной», «недужной»; в смерти он видит возвращение к естественному состоянию и называет ее «отрадной», «обетованной», «примиряющей». Страсти, как необходимое условие и пища личного бытия,— столь же лживы и мучительны; притом так называемые дурные чувства, пороки ничем не ниже, чем добродетели (вот почему в своих поэмах Баратынский избирает героями именно согрешивших или порочных — Эду, Нину, Елецкого, Сару). Но мыслящий человек понимает мучительность всяких душевных волнений, и его задача — освободиться от них, принять в душу «спасительный, мертвящий хлад», хранить «бездействие» души. Вот те мысли, которые Баратынский повторяет в своих стихах, то как общие положения, то на частных примерах[1].

Примеры?

Удовлетворила ли Баратынского эта безнадежная философия? Нет,— в нем осталась живой та потребность полноты жизни, которая заставила его в юности сказать эти проникновенные слова:

Мгновенье мне принадлежит,
Как я принадлежу мгновенью.

---

[1] К стихотворениям, где высказались пантеистические мировоззрения Баратынского, относятся — «Напрасно ли, Дельвиг» (общее мировоззрение), «Череп» (истина человеку недоступна), «Мы пьем в любви отраву», «Две доли», «Истина» (проявление бесстрастия), «Благословен святое возвестивший» (добро и зло равноценны), «К чему невольнику» (нет свободы воли), «Смерть». *(Прим. В. Брюсова.)*

Буддийское исчезновение в нирване не могло стать желанной целью для души, преисполненной замыслами.

В годы, когда Баратынский писал «Сумерки», свою безотраднейшую книгу,— у него бывали, видимо, минуты бодрого прилива сил, чисто юношеского веселья. В такие-то минуты написаны веселые застольные песни «Бокал» и «Мою звезду я знаю, знаю!»; эти песни звучат странным противоречием с угрюмыми стихами о смерти, тлении, о отраве любви, о мучительности страстей. В стихотворении «Лета» Баратынский, видимо, сознанием сладости жизни— отрекался от забвения:

И вовек утех забвеньем
Мук забвенья не куплю.

В других стихотворениях чувствуется порыв к чему-то иному, какому-то другому взгляду на мир: «Счастлив,— обмолвился в одном месте Баратынский,— кто пьет забвенье мысли» (1835). В поэме своей «Последняя смерть» он тоже пытается порвать с своей рассудочностью, ищет даже иного пути к познанию, какого-то особого бытия, где «с безумием граничит разуменье». Ему кажется, что можно так видоизменить человеческую природу, что дух будет свободно перелетать пространство по своей воле, будет уносить в Эмпирей и Хаос. Это мучительное брожение, эти поиски иного, а не рассудочного миропонимания, выразились в «Сумерках» в этом восклицании, обращенном к поэту:

Все мысль да мысль! Художник *бедный* слова!

В стихотворениях Баратынского поражает их необыкновенная трезвость. «Я правды красоту даю стихам моим»,— говорил он. И в самом деле, за исключением самых первых опытов Баратынский никогда не выходил за пределы действительности. В его стихах совсем нет того, что издавна принято считать поэтичным. Так, скалы и потоки описывал он только в те дни, когда действительно видел их перед собой; а затем довольствовался обыденной обстановкой жизни. Пушкин долго не осмеливался искать своих героев иначе, как в степях, на берегу моря или хотя бы в прошлом; Баратынский первый не побоялся ввести своих героев в большой свет («Бал») и даже на «Тверской бульвар» («Наложница»). Поэты всех времен любили пользоваться в своих стихах преданиями, сказками, чудесным. Лермонтов именно в годы деятельности Баратынского

писал своего «Демона». Но у Баратынского нет ни демонов, ни ангелов, ни духов,— ничего, кроме признанного за возможное его трезвым умом. Он умел «умом оспаривать сердечные мечты». Немногие исключения только сильнее подчеркивают это. По большей части его фантастические существа чистые отвлечения, например, Истина. Правда, поэт рассказывает, что во сне видал он фею, готовую для него на все, но и она всегда предлагала свои дары с известным условием, и ⟨тем⟩ отравит их или уничтожит.

Отречение от всего сверхчувственного, ограничение мира — земной жизнью, миром явлений — вот куда шел Баратынский. Он привык отдавать себе ясный отчет в своих мыслях, готов был сделать все логические выводы из своих посылок. И вот в этом-то необходимо следовавшем выводе и крылся источник его пессимизма. То было вечное противоречие двух сторон деятельности человека: рассудка и души. Душа жаждет всего совершенного, непреходящего, а трезвое рассуждение может только учить нас о бренности всего нам ведомого, об ограниченности человека. Баратынский был поэт, он искал неугасающей любви, удовлетворения всем тайным запросам своей души, искал вечной истины и бессмертия своего «я». Но рассудок отвечал ему холодно: этого не дано человеку, и не можем мы знать ничего, кроме смертного, несовершенного, предельного; ты прикован к земле. А душа возражала тайно — «но иначе я не могу и жить»... и покорялась и искала хотя бы забвения. И вот отравленный вечным анализом мысли, Баратынский искал последнего убежища в пантеистическом учении, в надежде на какую-то нирвану, которая, наконец, утишит трепет сердца и разрешит все запросы души тем, что сотрет ее в ничто.

II

С 1830 года Баратынский очень мало печатал стихов в журналах (исключение 1835 г.); кажется, и писал мало. Эти годы он называет себя усталым, «ленивым», говорит, что он был лелеем усыпленьем и не хотел обманывать муз притворством. В 1842 году напечатал он сборник своих новых стихов «Сумерки». Это маленькая книжка в 88 страниц всего с 26 стихотворениями. Но это лучшие, наиболее зрелые произведения Баратынского. Здесь полнее, чем где еще, выразилась его личность.

Из стихотворного предисловия узнаем мы жизнь саму поэта. Он посвящает друзьям[1] эту свою книжку:

Где отразилась жизнь моя,
Исполнена *тоски глубокой*,
Противоречий, слепоты
И между тем любви высокой,
Любви, добра и красоты.
. . . . . .
Где сердца *ветреные* сны
И мысли *праздные* стремленья
Разумно мной усыплены.

Немного дальше поэт называет эту жизнь — *Летой*, созданной им самим. Итак, Баратынский остался верен себе, исполнил свой завет, отогнал прочь прельстительный рой надежд, сберег спасительный холод души... Но все же жизнь его исполнена все теми же *противоречиями*, пожалуй, теперь больше, чем прежде. Новые настроения возникают в душе поэта, и новые неожиданные речи приходят ему на уста.

Известно, что «Сумерки» в свое время вызвали негодование <Белинского> за то, что в них есть нападки на науку. Действительно, Баратынский, этот рассудочный мечтатель, поклонник разума — он разочаровался в мысли, он возненавидел ее. В таких произведениях, как «Приметы» и «Последний поэт», он прославляет дни незнания, когда человек естества не пытал горнилом, весами и мерой и когда был счастливее... В стихотворении «Толпе...» Баратынский идет даже дальше, высказывает мысль, что везде, во всем — царство фантазии; если есть проза, будничные заботы, юдольная суета, то это как бы призрак, образы.

Коснися облака бестрепетной рукою,—
Исчезнет; и за ним опять перед тобою
Заочной области откроются врата.

Откуда же эти новые струны в поэзии Баратынского? — Может быть, ответ подсказан стихотворением того же сборника «Осень». Поэт сравнивает земную осень и годы, когда человек начинает клониться к последним дням, земледела и оратая жизненного поля. Земледелец кажется счастливее. Он собирает благословенный плод своих трудов, а человек на склоне лет скапливает только презренья

---

[1] В «Сумерках» не означено, чтобы оно относилось именно к кн. Вяземскому. *(Прим. В. Брюсова.)*

к мечтам и трудам мирским, только стыд перед заблужденьями своей души, да знание людских безумств и лицемерий... Чем же завершится последнее вихревращенье дум, какое озаренье наступит наконец для человека?

Баратынский видит две возможности:

Пусть в торжестве насмешливом своем
Ум — беспокойный сердца трепет
Угомонит и тщетных жалоб в нем
Удушит запоздалый лепет,
И применишь ты, как лучший жизни клад,
Дар опыта, мертвящий душу хлад.

Этот выход мы знаем, это тот, который Баратынский указывал и раньше. Но вот иной, которого он прежде не хотел знать, которого избегал:

Иль, отряхнув видения земли
. . . . . .
Пред Промыслом *оправданным* ты пиц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ.
И утоленным разуменьем?

Правда, поэт еще старается и этот довод обратить против жизни, ищет в нем оправдание своей скорби,— но это уже только усилия спасти свое мировоззрение. Ясно, что одним допущением этого исхода они подрывают в корне оправдание. Промысел и проклятие жизни не могут стоять рядом.

«Сумерки» стоят на рубеже в жизни Баратынского, они знаменуют собой его переход к новому мировоззрению, его возвращение к вере. В юности Баратынский относился к религии довольно легкомысленно и любил повторять (в письмах) ходячие скептические выражения. Позднее он посвятил вопросу о загробном существовании отдельное стихотворение «Отрывок», где рассудочно пытался оправдать его; но богословские доказательства еще не есть вера. В первый раз иное отношение к истинам откровения сказалось в «Сумерках». Только изведав все бессилие мысли, рассудка — обратился Баратынский к иным путям миропознания. В «Сумерках» выражено это еще робко, нерешительно. Только в одном стихотворении («Ахилл») прямо говорил о необходимости духовному бойцу опереться на *живую веру*. Привычные понятия еще боролись с новыми идеями. Баратынский сам сознавал это, изображая себя

(«Недоносок») каким-то существом, брошенным между двумя мирами, между землей и небом:

Мир я вижу, *как во сне*,
Арф небесных отголосок
Слабо слышу...

Но выход из мучительных противоречий всей жизни был найден. Есть ответ всем запросам души, есть удовлетворение ее жажде всесовершенства — но они не во власти рассудка. Иное, высшее существует в мире, но постигаем мы его не путем умозаключений. Бессилен рассудок, и немощны все его гордые доводы и злобные прорицания...

Для Баратынского должна была наступить новая жизнь. Но мы слишком немного можем знать об этом новом. Баратынский не был нелюдимом, но тайные движения своей души умел таить в себе и не унижал их до болтовни в переписке. Только в поэзии решался он высказывать свои заветнейшие думы.

Осенью 1843 года Баратынский исполнил свое давнишнее желание — поехал за границу[1]. Письма его оттуда дышат необыкновенным подъемом духа, бодростью. В первом стихотворении, написанном на чужбине, Баратынский обращается к своей жене, говоря, что в дни страданий он находит у нее утешение.

С тобой себе и *небу* веря вновь.

Зиму 1843—44 года Баратынские прожили в Париже. Вскоре поехали в Италию. Вступив на палубу, направляясь в давно желанный обетованный край, Баратынский чувствовал себя покидающим все прежнее. Отплытие было для него символом начала новой жизни.

Много мятежных решил я вопросов,
Прежде чем руки марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ!

Но Баратынскому не суждено было начать эту новую жизнь. В Неаполе он внезапно захворал и умер раньше, чем успел приехать врач.

Баратынскому суждено было предварить свой век. В 20-х годах, юношей, он называл себя «разочарованным»,

[1] Он был по происхождению нерусский, в его крови и итальянская. *(Прим. В. Брюсова.)*

но подобные ему явились только лет 10 позже, и они переняли именно это название. Жалобы Баратынского, что «век шествует путем своим железным», писанные в конце 30-х годов, относятся словно ко времени позже на полвека.

Развитие Баратынского — это история развития нашего общества, только Баратынский быстрее прошел все ступени. Вспомним же, что этими ступенями были: сначала беспечный эпикуреец, или деланная разочарованность, потом рассудочное миропонимание с тяготением к буддизму и, наконец, покаянное возвращение к вере.

1898

О ИСКУССТВЕ

Когда какая-либо вещь среди творений бога кажется нам достойной порицания, мы должны заключить, что она недостаточно нами понята и что мудрец, который постиг бы ее, решил бы, что невозможно даже желать чего-либо лучшего.

Лейбниц

КАК ПРЕДИСЛОВИЕ

На этих страницах я пересказываю свои мысли о искусстве. Что такое искусство, откуда оно или в чем его цель,— эти вопросы близки мне давно, с раннего детства; в своих раздумьях вновь и вновь возвращался я к ним, ибо годы жил только искусством и для искусства. Много общих настроений, много взглядов на мир и на жизнь сменилось в душе моей; быстро становились для меня прошлым, и осужденным прошлым, сборники моих стихов. Но думаю, что мне не придется отказываться от тех суждений, которые я изложу здесь. Все это уже решено для меня.

Я далек от того, чтобы настаивать на *новизне* всех моих положений. Знаю, что многое сходное с ними высказывалось не раз за последние годы. Скорей я считаю себя выразителем того понимания искусства, к которому разными путями идет большинство нашего времени. Моей задачей было только развить уже выраженное, и разбросанное объединить общим основанием.

Есть сходство в моем определении искусства с положениями Л. Толстого, изложенными им в замечательном сочинении о искусстве. И Толстой, и я, мы считаем искус-

ство средством общения. Позволяю себе напомнить, что я высказывал то же и раньше, в своем предисловии к первому изданию Chefs d'œuvre (1895 г.). Там сказано: «Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душою художника... Сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и идея — форма».

Но Толстой углубил этот взгляд. Он, вслед за некоторыми иностранными писателями, отказался в учении о искусстве от понятия красоты. Особой красоты искусства,— говорит он,— нет; если и красиво создание искусства, не в том его сущность. С этим и я соглашаюсь, принимаю без оговорок. Толстой еще остерегает не искать в искусстве средства наслаждения. Я тоже скажу, что не цель искусства наслаждение; но верю, что в искусстве источник чистых, возвышенных радостей.

Полагаю, меня не сочтут последователем Толстого. Эта книжка никак не развитие его мыслей и не поправка к его учению. Мы исходим из общего положения, но идем к выводам противоположным. Толстой желал бы и по внешности и по содержанию ограничить область художественного творчества. А я ищу свободы в искусстве.

I

Tout passe. L'Art robuste
Seul à l'éternité.

Th. Gautier. [1]

Все пройдет, лишь мысль поэта
Блещет вечной красотой.

. . . . . .

Мне ли слабую природу
Звать соперницей своей!

И. Пожарский
(«Современник», XIV, 1839 г.)

Все, все мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков.

А. Фет

Каждый человек — отдельная определенная личность, которой вторично не будет. Люди различаются по самой сущности души; их сходство только внешнее. Чем больше

[1] Все преходяще. Вечно лишь мощное искусство.— *Т. Готье. (франц.).*

становится кто сам собою, чем глубже начинает понимать себя,— яснее проступают его самобытные черты.

И в жизни отдельного человека мелькнувшее мгновение не повторится. Каждое мимоидущее настроение возникает лишь однажды для вечности. Если я вспоминаю былое чувство, оно возвращается уже измененным. Если я передаю свое чувство другим — словом, или стихом, или внушением,— они узнают нечто близкое, но не то же. Тождественности нет. Мгновения отходят в могилу без надежды воскреснуть.

Задача искусства — сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимоидущее. Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу. Человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью. Но если умерший был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах,— душа его, все та же, жива и для земли, для человечества.

Кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою. Не многие могут сказать не лживо: «это — я». В общем употреблении есть ограниченное число личин, которыми и прикрываются люди, то из подражания, то из страха. Художнику необходимо осмелиться и снять с себя такую личину. Необходимо освободиться и от всего чужого, хотя бы то были заветы великих учителей. Под наносными красками надо усмотреть свет души своей. Пусть художник готовится к подвигу жизни, как пророк. Пусть станет он раньше мудрым. Есть для избранных годы молчания. Только одинокие раздумья создают право вынести людям свои скрижали. Но конца этим раздумьям — нет; бесконечна возможность познавать себя, бесконечен путь к совершенству.

Кто дерзает быть художником, должен быть искренним — всегда без предела. Все настроения равноценны в искусстве, ибо ни одно не повторится; каждое дорого уже потому, что оно единственное. Душа по своей сущности не знает зла. Чем яснее поймет кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства. Стремление глубже понять себя, идти все вперед, уже святыня. Нет осуждения чувствам истинного художника. Иное в отдельности еще неполная правда, но, как часть души, может быть необходимым. Истинно понятое зло всегда ступень на бесконечном пути к совершенству.

Тот более велик из художников, кто глубже понял и полнее пересказал свою душу. Это наша ограниченность делит художников на великих и меньших. В малом мире человека, как в великом мире вселенной, все находится в связи, все дышит взаимным согласием. По одному искреннему созданию Великий Дух угадал бы всю душу творца. Но мы вступаем в мир новой души, как в чуждую вселенную, и робко ждем указаний.— Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу. Пусть, как к цели, стремится он к тому, чтобы воссоздать весь мир в своем истолковании.

Единственный признак истинного искусства — своеобразие; искусство всегда создает нечто новое. Постоянный признак лжеискусства, что оно подражательно. Так, не понявший себя принимает свое чувство за одно из запечатленных раньше другими; вместо исповеди он дает пересказ, не творит, а подделывает. Так неискренний и не хочет быть самим собой; откуда узнает он чувство, какого не испытывал, как не от людей? лицемер в искусстве обречен повторять других; кто лжет, тот подражает.

Достойный имени художника может довольствоваться тем, что будет записывать свои мелькающие настроения. Вдохновение — миг более живого чувствования. В «искусстве для искусства» нет смысла. Повесть дорога не как рассказ о приключениях вымышленных лиц, а как средство узнать душу написавшего. В картине важен замысел, а не красота изображенного моря или тела,— они красивее в действительности. Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным излиянием чувства (лирикой).

Меняются приемы творчества, но никогда не может умерсть или устареть душа, вложенная в создания искусства. Если язык стихотворения еще позволяет прочесть, если по собранным обломкам можно уловить намерение ваятеля, то не умерла душа творца и для нас живущих. Искусство воплощает настроения; в настроении проявляет свою жизнь душа. Но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души? Душа первее мертвой природы, осужденной исчезнуть, как призрак. Вот почему создания искусства мы называем бессмертными.

II

Благословен, святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный, изгиб
Сердец людских пред взором обнаживший.
Две области, сияния и тьмы,
Исследовать равно стремимся мы.
Баратынский

Равны все музы красотой,
Несходство их в одной одежде.
Баратынский

С израилем певцу один закон:
Да не творит себе кумира он.
Баратынский

Наслаждение созданием искусства — в общении с душою художника. Читатель, зритель, слушатель — становятся причастны иной, просветленной жизни. И между собою общатся они чувствами. Это наслаждение не то же, что обычное удовольствие. Многие создания искусства оставляют тягостное впечатление. Разве не плачут на представлениях, разве не закрывают повесть без сил дочитать? Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения. Ибо воистину бываешь едино с художником, переживая, что он чувствовал.

Художник не может большего, как открыть другим свою душу. Нельзя предъявлять ему заранее составленные правила. Он — еще неведомый мир, где все ново. Надо забыть, что пленяло у других, здесь иное. Иначе будешь слушать и не услышишь, будешь смотреть, не понимая. Каждого художника должно судить — говоря словами родного мудреца — по законам, им самим себе поставленным. Этих законов не меньше, чем художников; у каждого свои.

Изучивший глубоко одного художника особенно любит его, потому что особенно понимает. Своего избранника ставят обыкновенно выше всех других творцов, находят в нем их всех и весь мир. Но истинные художники уже равны. Они дали возможность проникать в глубины своего духа все дальше. Нет предела изучать их и удивляться им; их душа вся доступна попиманию. Своего избранника поняли, ибо хорошо узнали и его жизнеописание, всмотрелись в черты его лица, разбирали заметки в его записных книжках. Понять — значит полюбить.

Не все художники одинаково близки каждому, как не все люди сходятся в общежитии. Некоторые художники совсем чужды иным людям; пусть эти люди не проклинают, но, сказав «я не понимаю», пройдут мимо, признавая свою ограниченность. Если художник выразил в словах, или звуках, или внешних образах свое настроение, насколько сумел или насколько возможно,— он уже выполнил свое дело. Он дал возможность другому пережить свое чувство. Цель в художественном творчестве одна: выразить именно свое настроение, и выразить его полно. Общепонятность или общедоступность недостижима просто потому, что люди различны.

Чтобы истинно наслаждаться искусством, надо учиться и вдумываться и быть живым. Чья душа застыла в ледяном покрове личины, тот не жив, тот не способен чувствовать чувствами других. Кто умер для любви, умер для искусства. Чем глубже ум постигает вселенную и человеческую душу, тем вернее сердце почувствует тайну образов или звуков. Но всего этого мало. Необходимо быть знакомым с внешними приемами художественного творчества, необходимо вполне освоиться с ними. Ибо в искусстве многое условно и долго еще будет условным; настроение и то, в чем оно выражается — слово, звук, краски,— разнородны. Учебники искусства нужны не только для творцов, но и для всех любителей. Вполне же наслаждаются искусством только художники.

Так как венчают избранников не посвященные в тайны искусства, то слава чаще достается в удел менее достойным внимания, чьи произведения доступнее. Это те, кто еще не вполне освободился от личины, кто еще повторяет старое уясненное, кто пересказывает откровения учителей, обесцвечивая, но и упрощая... Бывало, что художник, не обольщенный восхищениями, далеко уходил от своих первых созданий. И вот, недавние поклонники внимали ему, просветленному, холодно или с сожалением. Иным суждено дождаться понимания себя лишь через много лет, когда меньшие постепенно подведут толпу к такому складу души. Иные никогда не обретут своих учеников. Но как бы ни относились люди к художнику, это не оценка ему. Если художник не подражает, если он отрекся от всех учителей, он отрекся и от суда. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум. Я могу ждать читателя и столетие и тысячу лет; время здесь не значит ничего.

Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей. Кто изучает по произведениям искусства время и его особенности,— усматривает в искусстве не существенное, а второстепенное; с равным успехом можно изучать время по покрою платья. Неверно видеть в искусстве только созданное историческим мгновением; противоположное мнение, что жизнь и природа создаются искусством, несколько правильнее. Во всяком случае, если бы тот же художник явился позже на два столетия, он сказал бы, хотя и в иной внешности, то же, совсем то же. Человек — сила творческая.

Задача художественного разбора (критики) помочь читателю, зрителю, слушателю; истолкователь искусства— проводник в новых мирах. Он отвергает только повторяющих прежде сказанное, всех других изучает. Ему важно не внешнее, что дает время, что у художника общее с современниками, а понять самую душу отдельных творцов. Разбор созданий искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения. Истолкователем художника может быть только мудрец.

III

Мы, отступающая рать,
Перестаем вас понимать.
. . . Сегодня при Филиппах мы,
К нам призрак движется из тьмы,
Он в вас, он с вами заодно,—
Но всем вам то же суждено.
Случевский (Из уголка)

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду.
Фет

Немногим избранным понятен
Язык поэтов и богов.
Баратынский

Роды искусства различаются по тем внешним средствам, какими они пользуются: зодчество, ваяние, живопись, звуковое искусство и словесное. Число это произвольное.

Могут возникнуть новые искусства. Я мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней. Настроения могут быть запечатлены иными средствами, чем теперь. Существующие далеко не совершенны. Морская царевна, умирающая, когда грубая рука вытащила ее из родного моря,— вот образ чувства, вовлеченного в чуждый ему мир слов, или звуков, или красок.

Как пользоваться средствами своего искусства — этому художник учится; следующие одинаковому учению образуют одну школу. Произведения одной школы сходны между собой по внешним приемам творчества, но могут быть совсем противоположными по содержанию. Правила школы — только облегчение, не необходимость. Ни одна школа не может быть последней, ибо в искусстве меняется содержание, человечество узнает новые чувства. В смене художественных школ есть общий смысл: освобождение личности. Это во всех искусствах, но особенно заметно в словесном.

Первая школа, объединившая новую словесность, лжеклассицизм, давала правилам полное господство. Лжеклассицизм создавал особый условный мир, в пределах которого и должны были вращаться художники. Там все было разграничено, назначено и условно: образы, чувства, мысли, действия. Новорожденное искусство в законах находило опору. Личности художника представлялось выражаться только в выборе выражений. Читатель привыкал следить прежде всего, не отступают ли стихи от назначенного образца, да радоваться, если стихотворец сумел ввести маленькую вольность, не выходя за грань правила.

С появления романтизма начинается борьба против стеснений. Свобода личности — вот что объединяет в одну школу романтизм немецкий, французский, английский, русский. Ты сам свой высший суд — это общий клич романтиков. Но романтики не поняли значения слов в словесности, что это просто средство, как глыба камня для ваятеля. Романтики уничтожили правила, стеснявшие личность, но не коснулись правил, стеснявших творчество,— частью даже увеличили их гнет. Так, романтики хотели, чтобы в их произведениях изображалась действительность, разумея доступное внешним чувствам. Художники должны были создавать образы наподобие тех, какие встречаются в жизни. К романтической школе принадле-

жало несколько поколений художников, совсем различных по своим стремлениям: сначала народники (националисты), поклонники средневековья, потом реалисты, ибо реализм только часть романтизма.

Борьбу против стеснений продолжает новая школа (декадентство, символизм). Она яснее других поняла, чем должна быть школа в искусстве: учением о приемах творчества, не далее. Она правильно оценила значение слов для художника. Каждое слово — само по себе и в сочетании — производит определенное впечатление. Эти впечатления должны быть приняты художником в расчет. Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого. В прежних школах ближайшей целью было изображать так ярко и живо, чтобы все как бы возникало перед глазами; эта отраженная действительность навевала на читателя такое же настроение, как если б он все это видел в жизни. В произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов. Новой школе еще открыто будущее. Многие из ее приверженцев художники-идеалисты, то есть за прямым содержанием их произведений кроется еще второе, внутреннее. Но идеализм только одно из течений новой школы.

Для правильно понимающего назначение искусства оценка художественного произведения не зависит от того, какой оно школы. Если художник верно и полно пересказал свою душу, он дорог мне, а его школа, как его убеждения и склонности, не тревожат меня. Если я буду возмущаться условностями у лжеклассика, я буду не прав: надо разгадать его душу в выборе выражений. Если я отвернусь от реалиста за то, что он пересказывает настроения в картинах из обиходной жизни, я буду не прав. Я разочаруюсь, если потребую от изысканного художника первобытной простоты. Если поклонник чистой красоты не поучает меня, а художник, занятый гражданскими вопросами, не пленяет прелестью образов, то ведь не в том цель искусства. Сущность в художественном произведении — душа ее творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней!

IV

Мысль изреченная есть ложь.
Тютчев

А душу можно ль рассказать!
Лермонтов

Знай: внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку.
Баратынский

Не нами
Бессилье изведано слов к выраженью
желаний.
Безмолвные муки сказалися людям
веками.
Фет

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!
Фет

В человеческой жизни ясно проявляются два закона: стремление к совершенствованию и жажда общения. Их источники не в мире сознания; подойти к ним можно вдохновением, не рассуждениями. В вопросах бытия неверны пути мысли; истинам нет доказательств.

Основа нашего существования — дух. Все духи равны между собой. Безмерны изначальные сокровища духа. Но мы их не ведаем, нам озарена лишь небольшая часть, это — наша душа. Идти к совершенству значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивать области души. Кто выше поднялся по этой бесконечной лестнице — в жизни или возрождениях,— кто стоит ниже, тем и различаются люди между собою. Одинаково высшей ступени способны достигнуть все.

Человек, как личность, отделен от других как бы неодолимыми преградами. «Я» — нечто довлеющее себе, сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя. Мир есть мое представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания — ничего больше и никогда больше. Из этого одиночества душа страстно порывается к общению. В единении с другою для нее блаженство. И единение возможно.

Многообразны проявления этих законов в жизни. Половая любовь — первое средство общения, единственное на низших ступенях бытия; сладость сладострастия — в уверенности на мгновение, что ты не одинок. Любовь иная, душу полагающая за брата, возникает из той же первичной жажды не быть одному; человек вдруг узнает,

что в душе его незастывающий родник жалости и нежности. Любовь ко всем — свойство души. Жаждой общения создалось и слово, разговорный язык; он был более властным первоначально, ибо тогда слова означали мечту, а ныне намекают на понятия или представления. В общежитии много мелочей, смысл которых в том же законе: шашки и карты, чтение повестей с приключениями, слушать пение, игра в любовь... это все предварения общения. Еще яснее сказывается в жизни стремление к совершенствованию; и когда человек останавливается на этом пути, он уже погиб, ему более нет радостей, он осужден на томления до смерти.

В мире сознания эти запросы души наиболее полно выразились в трех видах, как искусство, как наука, как созерцание. Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию. Наука познает свойства нашей мыслительной способности, ибо весь умопостигаемый мир только мое представление; значение науки в том, что она единит с другими, показывая общее в представлениях всех людей, и в том, что она открывает глубь личного сознания. Наконец, созерцание (философия) есть как бы высшая наука и высшее искусство; оно устанавливает окончательные источники всеобщности и необходимости; оно же раскрывает и душу самого мудреца, уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены и эти настроения.

Но область, доступная сознанию, не велика, потому его средства общения не полны, его пути к совершенству не окончательны. Конечно, развитие науки может идти в бесконечность, ибо свойства духа и их сочетания бесчисленны; но маленькое изменение в природе нашего разума — и все пышное здание науки придется перестраивать сначала. Конечно, нельзя исчерпать искусство, и новый художник всегда создаст новое, ибо принесет свои чувства и свою личность; но искусство только приблизительно может пересказать душу; грубы камни и краски, бессильны слова и звуки пред мечтой. Даже проявленная в мечте душа уже затемнила чем-то свою сущность. И мы верим, что должны быть иные средства познания и общения.

В наши дни везде предвозвестники и указатели нового. В душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде:

вот явления распадения души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Сознание, видимо, готовится торжествовать еще одну победу. Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей. Наши наука и искусство временны, сравнительно с духом смертны. Они прейдут, отживут, станут ненужными. Наши наука и искусство прекрасны и достойны поклонения, но они не высшее, что доступно духу даже в сознании.

1899

ИСТИНЫ

Начала и намеки

Что в мире много истин есть,
Как много дум и слов.

Т. V.

I

Каково бы ни было наше миросозерцание, есть основы, которые безусловно обязательны для мысли, ее аксиомы. Мы можем в тайнике внутренней жизни восставать против них, но в *мире мышления*, покуда человек останется самим собой, мы должны покорно принимать их. Начиная мыслить о чем бы то ни было, я должен, *во-первых*, верить, что это мыслю *я*, по своей воле, по своему свободному желанию. Теоретически можно утверждать, что каждое явление обусловлено предыдущим, и моя мысль имела свою причину. Но в это верить нельзя, этого нельзя даже сознать, об этом можно лишь говорить. Если бы кто признал безусловно, что каждое его движение совершается в силу необходимости, он сложил бы руки и не стал бы двигаться. Если б я искренно, до глубины души, поверил, что все, что́ я найду мыслью, обусловлено, опричинено веками прошлого,— я не стал бы мыслить. *Свобода воли* — вот первая аксиома мышления.— Начиная мыслить, я должен, *во-вторых*, верить, что мне, вообще человеку, возможно мыслью постичь истину. Может быть, и вероятно, есть другие пути постижения мира: мечты, предчувствия, откровения,— но если почему-либо я выбрал логическое мышление, я обязан ему довериться. Иначе всякое рассуждение станет ненужным. Зачем стану я мыслить, если буду заранее знать, что конечный мой вывод будет еще

новой ошибкой в длинном списке подобных же? *Возможность постичь сущность вещей* мыслью — вот вторая аксиома мышления.— Начиная мыслить, я должен, *в-третьих*, верить, что есть нечто, подлежащее мысли, что есть *мир*. Если бы существовало только мое единое *я*, не было бы повода возникнуть рассуждению. Для мышления нужна множественность,— независимо от того, будет ли она дроблением *я* или предстанет, как что-то внешнее. Мысль, и общée, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть безмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. *Множественность начал* — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, ибо без веры в них никакое рассуждение невозможно.

II

Уже задавали вопрос: почему предпочитаем мы истину, а не заблуждение или даже неведение? Все доводы, изобретенные, чтобы оправдать жажду познания, ничтожны. Явно, что добрая половина знаний никакой *пользы* не приносит, или будет ее приносить в столь отдаленном будущем, что об нем не стоит говорить. Сказать, что человеку свойственно *любопытство*, значит заменять одно слово другим. Единственный ответ в том, что способность мысли, как всякая способность, нуждается в деятельности, чтобы жить, чтобы быть. Умствование желанно, как далекая прогулка, утомляющая, но оживляющая. Наука, поскольку она не ремесло, не изобретение удобств жизни, а занята открытием законов природы,— есть удовлетворение этой жажды деятельности мысли, не больше. И *о чем* мыслить, каков будет вывод, это — второстепенное дело, важно лишь, *как* мыслить. Разве нам не дороги равно Спиноза и Лейбниц, Спенсер и Шопенгауэр, хотя конечных положений их философии мы не разделяем? Скажут, что попутно они высказывают истинные суждения. Но разве, имея как цель ложное положение, можно быть правым в частном. Противоречивые ответы на один вопрос столь же желанны, как образы многих Дон Жуанов: Тирсо ди Молины, Мольера, Байрона, Гофмана, Ленау, Пушкина, Бальмонта... Истинной философии предлежит задача проследить

все возможные типы миросозерцаний. Ныне это свершается синтетически, через обозрение уже созданных систем; пора ввести в эту работу анализ. Надо лишь сознать, что все возможные миросозерцания равно истинны; надо, найдя свою истину, не удовлетворяться, а искать еще. Мысль — вечный Агасфер, ей нельзя остановиться, ее пути не может быть цели, ибо эта цель — самый путь.

III

В истине ценно лишь то, в чем можно сомневаться. «Солнце есть» — в этом нельзя сомневаться. Не говорю о солнце, как мировом теле или как о некотором представлении, а вообще — есть нечто, что люди называют солнцем. Это истина, но в ней нет самостоятельной ценности. Она никому не нужна. За нее никто не пойдет на костер. Даже, говоря вернее, это не истина, а *определение*. «Солнце есть» — только особое выражение, вместо: такой-то предмет я называю солнцем. Таковы и все аксиомы математики. Целое более части — только определение, что разумеется под словами. Радиусы круга равны — определение. Противоположное невозможно лишь словесно, как невозможно требовать: представьте себе белое не белым. Истина получает ценность, лишь когда становится частью возможного миросозерцания. Но в то же время она становится оспоримой, по крайней мере, является возможность спорить о ней. «Все в мире имеет свою причину» — вот истина, но и противоположное утверждение: причина есть категория рассудка — тоже истина. Мало того, ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать — суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно.

IV

Круг мыслей, к которому склонны астрономы, приводит нас к знанию, что солнечный мир — ничтожная часть даже нами наблюдаемой вселенной, что земля — ничтожная пылинка в солнечной системе, а человек — временная плесень на земле... «Я есмь явление природы» — вот истина, открываемая этим путем. Но круг мыслей, внушаемых идеалистической философией, объясняет нам, что

законы природы и все мироустройство (поскольку оно доступно нашему размышлению, т. е. поскольку оно существует для нашей мысли) — зависит и основано на трансцендентно субъективных свойствах нашего духа, что природе законы предписывает человек, что мир, как мы его знаем, создан нами. «Мир есть мое представление» — вот новая истина, противоречащая первой, но равноценная ей.

От дней земли пари в эфир,
Следи за веком век,
О, как ничтожен будет мир,
Как жалок человек!
Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Поïми — все тайны в нас!
Где думы нет, там нет веков,
Там только свет, где глаз.

V

Смотря по какому пути подходим мы к явлению, одно и то же оказывается простым или слишком сложным. Для философа английской школы понятие пространства было следствием весьма сложных операций ума, многоступенной отвлеченностью, плодом многовекового опыта. Для философа-критика пространство — воззрение, нечто, предшествующее всякому опыту. Для материалиста выяснение понятия «идеи» очень нелегко, на нем-то он и сбивается. Для диалектика мысль есть данное, простейшее и необходимое. Что проще лесов, поросших там и сям по земле, но произрастание из семени есть величайшее чудо! А то чудо, что раковины в течение веков повторяют один и тот же прихотливый, сложный узор из разноцветных линий, завитков, зазубрин! Простой указатель, прилагаемый в конце книги, уже чудо: по слову, по цифре страницы находится мысль! Здесь вложено вечное чудо человеческого ума. Бывают дни и часы, когда все кругом как тайна, когда видится сокровенный смысл во всех вещах. Все так связано, что малейшее может раскрыть смысл вечности. Астрологи брались угадать судьбу отдельного человека по звездам, ибо невозможно, чтобы между макрокосмом вселенной и микрокосмом человека не было соотношения... Но не презирай и простого работника, пилящего деревянные доски, для которого округ взора и мысли — мастерская. Он тоже прав.

VI

Прекраснейшее, что мы воображаем, человек. Греки изображали богов человекоподобными. Красота Афродиты или Ириды, стройность Антиноя и мужество Аполлона, разве это не образцы возможной красоты? Но и что безобразнее человеческого тела? Представьте себе жителя иной планеты, попавшего на землю, или существо иных измерений, научным путем знакомящееся с миром людей. Он увидел бы обрубок защищенного костистыми клетками тела с надутым животом; члены (руки, ноги), болтающиеся по концам; на особом стержне вытянутый аппарат для восприятий (голову), на котором отвратительные дыры рта, ноздрей, ушей с вонючими истечениями... Может быть, только глаза (но не веки!) были бы желанны этому иному наблюдателю да парность, симметричность всего устройства. Но ведь вопрос еще: реальна ли эта симметричность, или она есть своего рода отражение?

VII

Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души. Так как для более глубоких не создано особых слов, то и среди них приходится различать любовь, ненависть, желание, отвращение, хотя, собственно, относится это лишь к внешности души. Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся, закрывают на них глаза. Сообразуясь с внешними чувствами, люди уверяют, что они того-то хотят, это любят, иное ненавидят, и они искренни и правы, но искренни и правы лишь внешностью души. Часто, в то время как внешнее чувство есть радость, глубинное — ужас и отчаяние: сколько влюбленных, расточая условные слова страсти, не смеют заглянуть в тайники своей души, чтобы не обрести там отвращение к той, о ком мечтают. Поэтому-то можно любить и ненавидеть одновременно.

Внешние чувства способны стать страстью, во имя их можно идти на смерть, на позор, душу свою положить за брата, и все же пред оком высшей правды то будет лицемерие. В обычной жизни глубокие чувства редко бывают ощутимы, для большинства они открываются только в мгновениях. Но если такой миг пройдет между двумя

лицами, если их души взглянут одна в другую до глубины,— они связаны навсегда, и много надо житейской косности, чтобы заставить себя забыть эту таинственную связь. Внешние чувства красноречивы. Выражая их, находишь как бы подсказанные слова, говоришь хорошо и убедительно. Глубинные чувства — безмолвны; о них-то сказано: «мысль изреченная есть ложь». Внешние чувства — достояние внешней поэзии, изображающей чувствования и страсти так, как они *будто бы* происходят, как они и действительно переживаются, поскольку люди подчиняются указке, книжке, трафарету. Таковы драмы Шекспира, где все упрощено и логично; такова у нас лирика А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского; такова вся французская поэзия до последних времен. Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет...

VIII

Когда-то я написал книгу «о искусстве». Теперь я вполне признаю ее дух, но не разделяю многих ее мыслей. Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение. И слово первоначально создалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли. Первобытный человек давал предмету имя, чтобы осмыслить и отныне знать его. Речь, как средство обмена мыслями, нечто позднейшее, если не по времени, то в сущности дела. Подобно этому, поэт творит, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения, возвести их к определенности. Вот почему «болящий дух врачует песнопенье», вот почему, когда преследует и возмущает один образ, можно «от него отделаться стихами». Что будет после создания стихотворения, это другое дело. Оно может послужить и для общения. Из этого еще и еще раз следует, что все истинные создания искусства равноценны. Нет великих и второстепенных поэтов, все равны, хотя, конечно, по влиянию на современников, по количеству написанного могут различаться, как различались и цветом волос. Поскольку создание есть истинное творение искусства, оно драгоценно, каково бы ни было настроение, затаенное в нем. По содержанию не может быть достойных и недостойных произведений искусства, они различаются только по форме. «Дорогою

свободной иди, куда влечет свободный ум». Выбирать из созданного есть дело редактора, издателя или книгопродавца, а не художника (говорим не о лице). Нет низменных чувствований, и нет ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение.

1901

НЕНУЖНАЯ ПРАВДА

(По поводу Московского Художественного театра)

I

Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувствования. Где нет этого уяснения, нет творчества; где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение. Предмет искусства — душа художника, его чувствование, его воззрение; она и есть *содержание* художественного произведения; его фабула, его идея — это *форма*; образы, краски, звуки — *материал*. Каково содержание гетевского Фауста? — душа Гете. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские и нравственные идеи, объединяющие драму? это — ее форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, — это материал, из которого ваял Гете. Подобно этому содержание любой скульптуры — душа ваятеля в те мгновения, которые он переживал, замышляя и создавая свое творение; сцена, изображенная в скульптуре, — ее форма, а мрамор, бронза или воск — материал.

Необходимо строго различать эти три элемента, наличные в каждом художественном создании. Важнейший из них, разумеется, содержание. Оно именно дает значение художественному созданию, делает его тем, что оно есть. Если художник не вложил в свое создание своей души, он

просто не создал ничего; таковы все подражательные произведения, перепевы. Напротив, художник может менять свой материал, но творить по сущности одинаковые создания. Одну и ту же статую можно сделать из мрамора и из бронзы; в переводных стихах часто иные образы, чем в оригинале; Д. Г. Россетти воплощал свой замысел и в стихах, и в красках. Художник может менять и форму, т. е. может проповедовать то одни идеи, то другие, исповедовать то одни убеждения, то другие, не касаясь самой сущности своих созданий. Убеждение — всегда внешнее, всегда преходящее, не оно образует личность человека. В течение жизни мы несколько раз меняем свои убеждения, но всегда остаемся сами собой. Это прекрасно можно проследить на примере Льва Толстого.

Связь между сущностью художественного произведения и его формой, а тем более его материалом — не органическая, случайная. Одно и то же содержание можно облечь в разные формы и выразить с помощью разных материалов.

Дикарь, не знающий, что такое рояль, увидав в окно играющего пианиста, будет хохотать над его движениями. Не слыша музыки, он не поймет их смысла. Гимнастика пальцев не имеет никакого отношения к тем звукам, которые хочет вызвать пианист, и тем более к тем мелодиям, которые мечтал воплотить композитор. При инструменте иного устройства играющему придется делать совсем иные движения руками. Однако и в таких условиях пианисты творят. Руки их как бы одухотворяются, и их художественное волнение находит свое выражение в ударах по клавишам. И, конечно, артисту-исполнителю надо совершить какое-то насилие над своей душой, чтобы передавать понятную ему мелодию быстрыми переборами пальцев.

Но такое же насилие должен совершить над собой и художник. Скульптор жаждет воплотить свою мечту, и эта жажда выражается тоже движениями пальцев, мнущих воск или глину. Такое же насилие совершает композитор, передавая свою музыкальную мысль теми или другими нотами, для существующих при нем музыкальных инструментов, по принятой в его время нотной системе. Такое же насилие совершает поэт, передавая лирику своей души в словах какого-либо языка; и здесь нужна своя техника, своя гимнастика, если не пальцев, то какой-то особенной стихотворческой способности, укладывающей слова в размеры и подбирающей к концам стихов созвучия.

Прямой связи между образами поэта и словами, между песнями души и звуками медных струн, между мечтой и глиной — нет и быть не может [1].

Столь же случайна связь между содержанием художественного произведения и его формой. Все эти три элемента — содержание, форма, материал — несоизмеримы. Как нельзя с окончательной точностью выразить величину круга в долях радиуса, так нельзя до конца, адекватно, выразить то, что составляет сущность художественного произведения, т. е. душу художника, ни в какой форме, как ни в каком материале. Здесь выступает тютчевское: «Мысль изреченная есть ложь». Потому-то образы художника и таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали. Лирический поэт довольствуется образностью слов и их звучностью, в драмах и романах пользуются характерами вымышленных лиц, в живописи и скульптуре внешний мир выступает для глаз пластически и в красках,— но все это для художника лишь средство выразить свою душу. Немыслимо, чтобы душа совпадала вполне с интригой романа или с нарисованным пастелью пейзажем. Предмет искусства всегда в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений. Преодолеть это роковое противоречие нельзя, можно только делать его все менее и менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство.

Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство. Внешний мир — только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам. Художник рисует портреты своих знакомых, пишет вид на горы со своей террасы, в повестях изображает своих современников, их быт,— но все это лишь затем, чтобы запечатлеть свои собственные чувствования. Если эти чувствования достойны внимания,— произведение прекрасно; если они ничтожны,— ничтожно

[1] Материалы, пригодные для искусства, далеко не исчерпаны. Могут возникать новые искусства. Делание нот к аристонам теперь фабричное мастерство, но оно может перейти в руки художников. Самые аристоны будут приготовляться на фабриках, как теперь рояли, ноты же будут создаваться художниками. Творчество, вдохновение будет направлять руку работающего, когда он будет вырезать длинные и короткие отверстия в картонных и металлических кругах. От ничтожнейшей разницы в величине и форме этих отверстий, может быть недоступной глазу и неподвластной рассудку, будет зависеть художественность исполнения. *(Прим. В. Брюсова.)*

и произведение, хотя бы в нем изображались любопытнейшие черты современности. Художник должен быть великим человеком, мудрецом, святым; это первое требование от него. Уже после этого он должен владеть своим ремеслом, уметь творить в мраморе и в словах. Одно умение срисовывать то, что кругом, ни в каком случае не делает художником.

Подражание природе — средство в искусстве, а не цель его. Удвоение действительности если и имеет какой-нибудь смысл само по себе, то исключительно научный. Для сведений будущих поколений полезно запечатлеть фотографией иные лица, иные события, иные явления природы. Точно так же полезно запечатлеть, хотя бы в форме повестей, обычаи данного народа и времени. Пока это исполняют романисты-реалисты, но впоследствии научатся делать это техническими способами, механически. Как теперь фотографируют здания, будут фотографировать характер и быт. Для этого вовсе не надобно творчества. По самому смыслу слов ясно, что содержание в творчестве почерпается внутри себя и только материал берется извне. Самое типическое из искусств — лирика. Собственно, «искусство» и «лирика» понятия тождественные. Все искусство стремится стать лирикой.

Различают искусства творческие и исполнительные, но это различие чисто внешнее. Название первых несправедливо, потому что творчество присуще обоим родам: без творчества нет искусства. Можно деятельность поэта, скульптора, художника-живописца, композитора и т. д. назвать искусством пребывающим (permanent), а деятельности певца, пианиста, актера и т. д. оставить название исполнительного или артистического искусства. Особенность искусства первого рода в том, что его создания на сравнительно долгое время остаются достоянием человечества: пока не сокрушится статуя или картина, пока не истлеют все книги, где напечатаны стихи, и не умрут все знавшие их наизусть. Создания же артистического искусства существуют лишь для тех, кто присутствует при самом мгновении творчества; художник-артист должен их производить вновь и вновь каждый раз, когда хочет его сделать доступным другим. По существу эти два рода искусства тождественны. Оба стремятся к одной цели: выразить душу художника.

Артист тоже творец. Артист на сцене то же, что скульптор перед глыбой глины: он должен воплотить в

осязательной форме такое же содержание, как скульптор,— порывы своей души, ее чувствования. Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу — его голос, актеру — его собственное тело, его речь, мимика, жесты. То произведение, которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания. Если артисту самому нечего сказать людям, если в нем не душа художника,— никакие достоинства исполняемой пьесы не спасут его. Так, плохой скульптор из самого прекрасного мрамора, на лучшую заданную тему, не сделает хорошей статуи. Артист должен быть столь же велик, как мы того хотим от поэта. Все, что мы требуем от писателя, мы вправе требовать и от актера. Пусть будет он по образованию, по цельности миросозерцания, по сознательности жизни — достоин своего высокого звания.

Свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы. Древние драматурги творили же совершенно свободно, хотя фабулой их драм были общеизвестные мифы, менять которые было нельзя. Художники творят свободно, изображая великие мгновения евангельской истории, хотя и здесь форма дается извне. Вдохновение не есть некоторое исступление или одержание. «Вдохновение, говорит Пушкин, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Вдохновение ни в каком случае не исключает сознательности. Рассудок бессилен творить, но он должен стоять на страже творчества. Автор пьесы играет роль рассудка в творчестве артиста.

Изучая пьесу, как слушатель, как читатель, артист наслаждается своей близостью к автору. Исполняя ту же пьесу на сцене, артист творит. Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых. Каждый из читателей поймет по-иному, по-своему, одно и то же стихотворение. Исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него *своего* в ее понимании. Только это одно и ценно. Перед нами вскрывается душа артиста, и мы рукоплещем не автору (это рефлексия), а ему! Вот почему артист может сделать великое создание из совершенно ничтожной пьесы. Но, конечно, из этого не следует, что для артиста нет хороших и плохих пьес; одни дают более

удобную, более красивую форму, чтобы влить в нее свое содержание: это — великолепные амфоры; другие представляют какие-то плоские тарелки, вдобавок надтреснутые.

Художественное, эстетическое наслаждение в театре получаем мы от исполнителей, а не от пьесы. Автор — слуга актеров. Если бы было иначе, театр потерял бы свое право существовать. Он стал бы подспорьем для воображения, помогающим ясно представить, что написал автор. Людям с сильным воображением незачем было бы ходить в театр: они могли бы довольствоваться чтением драм. Театр сделался бы богадельней для людей со слабой фантазией или иллюстрациями к тексту. Кто хочет узнать Шекспира, должен читать его: в театре он узнает актеров. Кто хочет наслаждаться Бетховеном, должен уметь сам исполнять его.

Деятельность актера можно сравнить с художественной критикой, но именно художественной. Есть строго научное изучение литературных произведений,— которое выясняет круг людей и восприятий, из которых создалось оно. Но есть и творческая критика, создающая свой собственный образ писателя, может быть неверный объективно, но в той же степени истинный, как истинны создания искусства. Так у нас писал о поэтах Вл. С. Соловьев. В таком смысле можно говорить, что актеры толкуют играемую роль. Но это не рассудочное толкование, а творческое. Научное объяснение устанавливает истины, обязательные для всех позднейших исследователей. Творческое толкование должно меняться с каждым новым толкователем. Ученый хочет раз навсегда решить, что такое тип Отелло; каждый артист должен, если только он истинный художник, создавать новый и новый образ Отелло.

Задача театра — доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственно назначение театра.

II

Года три, как в Москве существует «Художественный театр». Он как-то сразу пришелся по вкусу всем: публике, газетам, сторонникам нового искусства и защитникам старого. Еще недавно московский Малый театр принято

было называть образцовой русской сценой; теперь только смеются над его рутиной. И этот самый Малый театр и другой московский драматический — Корша —стали перенимать приемы новой сцены. Для москвичей Художественный театр сделался каким-то идолом, они гордятся им и прежде всего другого спешат показать приезжему. Художественный театр совершил поездку в Петербург и гастролировал здесь при полных сборах и всеобщем внимании. Художественный театр решался ставить такие вещи, которые не удавались на других сценах — например, Чайку Чехова — и с успехом. А что всего удивительнее, Художественный театр завоевал сочувствие толпы именно новаторством, нововведениями в обстановке, в игре актеров и смелостью в выборе пьес.

Что же такое Художественный театр? Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперед по пути к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью? Простая вероятность говорит, что нет. Если бы Художественный театр ставил себе такие задачи, вряд ли он так быстро добился бы такого всеобщего признания. Успех свидетельствует о том, что Художественный театр дает зрителям не истинно новое, а подновленное старое, что он не посягает на укоренившиеся привычки театралов. Он только более совершенно выполняет то, к чему стремились и другие театры, и тот же самый московский Малый театр, с которым он соперничает. Вместе со всем европейским театром, за ничтожнейшими исключениями, он стоит на ложном пути.

Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Им кажется, что они достойно выполняют свое назначение, если у них на сцене будет все, как в действительности. Актеры стараются говорить, как в гостиных, декораторы срисовывают виды с натуры, костюмеры кроят свои костюмы согласно с данными археологии. Несмотря на то, остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать. Художественный театр и задался целью уменьшить эту долю. В нем актеры стали свободно садиться спиной к зрителям, стали разговаривать между собой, а не в «публику». Вместо трехстенного «павильона» на сцене явилась комната, поставленная наискось: в открытые двери видны другие комнаты, так что перед зрителями целая квартира. Мебель расставлена сообразно тому, как ее обыкновенно ставят в домах. При

изображении леса или сада некоторые деревья помещены на авансцене. Если по пьесе должен идти дождь, зрителям дают слышать шум воды. Если по пьесе зима, сквозь окна декорации видно, как идет снег. Если — ветер, оконные занавески колыхаются и т. д. и т. д.

Прежде всего надо сказать, что эти нововведения очень робки. Они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены. А пока не будут изменены эти традиции, составляющие сущность сценического представления, никакие видоизменения подробностей не приблизят театра к действительности. Все театры, а с ними и Художественный, стараются сделать все происходящее на сцене видным и слышным. Сцены освещаются рампами, верхней и нижней, а в действительности свет или падает с неба, или проникает в окна, или исходит от лампы, от свечи. Художественный театр не осмелился осветить сцену одной лампой. Когда по пьесе — ночь, Художественный театр отважился оставить сцену в большем мраке, чем то делают обычно, но не посмел погасить в театре все огни: а будь на сцене действительная ночь, зрители со своих мест, конечно, не увидали бы на ней ничего. Точно так же заботится Художественный театр, чтобы в зрительном зале были слышны все разговоры, ведущиеся на сцене. Если даже изображается большое общество, все же говорит только один актер. Когда заговаривает новая группа, прежняя «отходит в глубину сцены» и начинает усиленно жестикулировать. И это четверть века спустя, как Вилье де Лиль Адан в своей драме «Новый свет» отчеркнул скобкой две страницы и отметил: «все говорят сразу»!

Но если б Художественный театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно. Сцена по самому своему существу — условна. Можно одни условности заменить другими и только. Во времена Шекспира ставили доску с надписью «лес». Еще недавно у нас довольствовались задней картиной леса с боковыми кулисами, изображающими деревья, ветви которых непостижимым образом сплетаются на небе. Впоследствии будут устраивать лес из искусственных пластических деревьев, с круглыми стволами, с листвой, или даже из живых деревьев, корни которых будут крыться в кадках под сценой... И все это последнее слово сценической техники, как и шекспировская надпись, будет для зрителя только напоминанием, только символом леса. Современный зри-

тель вовсе не вводится в иллюзию нарисованным деревом, но он знает, что под данным полотном с сеткой должно подразумевать дерево. Точно так же зритель Елисаветинского театра подразумевал лес под надписью, а зритель будущего времени будет знать, что под выставленным на сцене деревцем надо подразумевать дерево, естественно растущее. Декорация — только указание воображению, в каком направлении ему работать. На античных сценах актер, изображавший человека, идущего с чужбины, входил слева. В Художественном театре актера впускают в маленькую прихожую, где он снимает шубу и ботики, в знак того, что он пришел издалека. Но кто же из зрителей забудет, что он пришел из-за кулис! Чем условность снимания шубы тоньше той условности, что актер, выходящий слева, идет с чужбины?

Не только театральное, но и никакое другое искусство не может избегнуть условности формы, не может превратиться в воссоздание действительности. Никогда, глядя на картину величайших художников-реалистов, не ошибемся мы, как птицы Зевксиса, не вообразим, что перед нами плоды или что перед нами открытое окно, в которое видна даль. Глаз по мельчайшим переходам тени, по самым неуловимым признакам умеет отличать действительность от изображения. Никогда мы не раскланиваемся с мраморным бюстом нашего знакомого. Не слыхано еще, чтобы кто-нибудь, прочтя рассказ, где автор от первого лица рассказывает, как он пришел к самоубийству, заказал по нем заупокойную обедню. А если и встречаются обманывающие глаз воспроизведения действительных вещей и лиц, например, нарисованные мосты в панораме, которые кажутся сделанными, или столь удачные манекены, что дети их пугаются, то мы затрудняемся признать эти создания произведениями искусства. И никто из зрителей, сидящих в партере и заплативших за свои места 3—4 рубля, не поверит, что перед ним действительно Гамлет, принц датский, и что в последней сцене он лежит мертв.

Всякое новое техническое ухищрение в искусстве, все равно в театральном или другом, только возбуждаст любопытство и заставляет быть особенно подозрительным. Говорят, один современный художник написал ряд новых картин, в которых необыкновенно переданы эффекты лунного света. Когда мы их увидим, нашей первой мыслью будет: как он сделал это? а затем мы придирчиво будем выискивать все несоответствия с действительностью.

Только удовлетворив свое любопытство, мы будем смотреть на картину, как на художественное произведение. Когда на сцене падает лавина из ваты, зрители спрашивают друг друга: а как это делается? Если бы Рубек и Ирена просто ушли за кулисы, зрители скорей поверили бы в их гибель, чем теперь, когда перед их глазами катятся по доскам набитые соломой чучела и охапки ваты. «Он исчез, когда запел петух», говорят в Гамлете о явившемся духе. Это для зрителя достаточно, чтобы представить себе крик петуха. Но Художественный театр в «Дяде Ване» заставляет стучать сверчка. Никто из зрителей не воображает, что это настоящий сверчок, и чем похожее этот стук, тем менее иллюзии. Впоследствии зрители привыкнут к тем ухищрениям, которые теперь считаются новинкой, и не будут замечать их. Но произойдет это не оттого, что зрители серьезно станут принимать вату за снег, и веревочку, которой дергают занавеску, за ветер,— а потому, что для зрителей эти ухищрения отойдут к обычным сценическим условностям. Так не лучше ли оставить бесцельную и бесплодную борьбу с непобедимыми, вечно восстающими в новой силе сценическими условностями, и, не пытаясь убить их, постараться их покорить, приручить, взнуздать, оседлать.

Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь. Плохой поэт говорит о красавице: «она свежа, как роза». Может быть, поэт действительно постигал всю весеннюю свежесть души этой женщины, но выразить своего чувства он не сумел, вместо подлинного выражения поставил трафарет, условность. Так на сценах желают говорить, как в жизни, но не умеют, искусственно подчеркивают слова, слишком договаривают их до конца и т. д. Но есть условность иного рода — созпательная. Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Их можно раскрашивать, это и делали, но этого не нужно, потому что скульптуре важны не краски, а формы. Условна гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение от гравюры. Везде где искусство, там и условность. Бороться против этого столь же нелепо, как требовать, чтобы наука обходилась без логики, объясняла явления мира вне причинной связи.

Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости,— но в нем есть что-то,

дающее нам такое же ощущение, как и действительное облако на небе. Сцена должна делать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы. Если непременно нужно сражение, нелепо выпускать на сцену десятка два статистов или даже десять сотен их с бутафорскими мечами: может быть, зрителю окажет лучшую услугу музыкальная картина в оркестре. Если хотят изобразить ветер, не надо свистать за кулисами в свистелку и дергать занавеску веревочкой: изобразить бурю должны сами актеры, ведя себя так, как всегда поступают люди в сильный ветер. Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована. Должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры. Простота обстановки не будет тождественна с банальностью и однообразием. Изменится принцип, а затем в каждом отдельном случае фантазии гг. декораторов и машинистов останется еще значительный простор.

До известной степени должны усовершенствовать прием своего искусства и драматические авторы. Они полновластные художники, только пока их читают; на сцене их пьесы лишь формы, куда вливают свое содержание артисты. Драматические авторы должны отказаться от излишнего, ненужного, а главное, все равно недостижимого копирования жизни. Все внешнее должно быть в них сведено до minimum'а, потому что оно почти не подлежит ведению драмы. О внешнем драма может дать понятие только посредственно, через душу действующих лиц. Скульптор не может ваять души и чувств, духовное он должен воплотить в телесное. Драматург, напротив, должен дать возможность актеру все телесное выразить в духовном. Кое-что в этом направлении, на пути к созданию новой драмы, уже сделано. Наиболее замечательные попытки такого рода — пьесы Метерлинка и последние драмы Ибсена. Замечательно, что именно при исполнении их современный театр особенно ярко обнаружил свое бессилие.

В античном театре была лишь одна постоянная декорация — дворец. При самых незначительных изменениях она изображала внутренность дома, площадь, берег моря. Актеры надевали маски и котурны, что сразу заставляло их отказаться от желания подделаться под обыкновенную жизнь людей. Хор, певший священные гимны у алтаря,

вмешивался в ход действия. Все было до конца условно и до конца жизненно: зрители следили за действием, а не за обстановкой. «ибо трагедия, как говорит Аристотель, есть подражание не людям, а действию». В наше время такая же простота обстановки сохранилась на народных сценах. Мне случилось видеть исполнение фабричными пьесы «Царь Максимилиан». Вся обстановка состояла из двух стульев, из бумажной короны царя и бумажных же цепей его непокорного сына Адольфа. Смотря на это представление, я понял, какими могучими собственными средствами обладает театр и как напрасно ищет он помощи у живописцев и машинистов.

Творческие чувства составляют единственную реальность, единственную действительность на земле. Все внешнее, по слову поэта, «только сон, только сон мимолетный». Дайте нам в театре быть сопричастными высшей истине, глубочайшей реальности. Дайте артисту его место, поставьте его на пьедестал сцены, чтобы он властвовал ею, как художник. Своим творчеством он даст содержание драматическому представлению. А в обстановке стремитесь не к правде, а только к правдоподобности. От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра.

1902

АНКЕТА О НЕКРАСОВЕ

«Мне борьба мешала быть поэтом» — вот слова, в которых Некрасов определил свою судьбу. Но несмотря на все помехи, какие он сам ставил своему творчеству, не быть поэтом он не мог. Слова Тургенева, что в стихах Некрасова «ее-то, поэзии-то и нет ни на грош», грубая несправедливость. У Некрасова самобытный склад стихотворной речи, свои, ему одному свойственные размеры и рифмы: это внешние, но безошибочные признаки истинного дарования. Некрасовские стихи легко узнать без подписи: у него сво лицо; это не безличный стих нынешних эпигонов гражданской поэзии. После Пушкина и Лермонтова Некрасов запел на особый лад, не подражая своим учителям,— что тоже доступно только большим дарованиям. Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут посоперничать с лучшими страницами Бодлера (и вообще в его даровании, как ни странно такое сближение, есть доля чего-то бодлеровского). Как пикто, умеет Некрасов пользоваться образами русского сказочного мира. В описаниях природы он достигает иногда почти тютчевской зоркости. Поэзия Некрасова до сих пор не оценена справедливо, и, конечно, первая причина тому — его «гражданское служение». Оно сделало из его стихов предмет партийных споров и лишило их спокойных читателей и критиков.

1902

ОКЛЕВЕТАННЫЙ СТИХ

В трафарете рецензий на новые сборники стихов не последнее место занимает одна классическая цитата. Попрекнув автора, что он носится со своими мелкими печалями, вместо того, чтобы писать о народных горестях, рецензенты победоносно заканчивают свои заметки лермонтовским стихом: «Какое дело нам, страдал ты или нет?». Этот прием повторялся так часто, что теперь уже никто и не понимает знаменитого стиха в ином смысле. Недавно еще (в «Мире искусства» за июль 1902 года) г. Шестов, в своей очень ученой статье, спрашивал о Ницше: «Что может он рассказать нам? Что он страдает, страдал? Но мы слышали уже довольно жалоб от поэтов, и молодой Лермонтов давно уже высказал открыто ту мысль, которую другие держали про себя. Какое дело *нам*, страдал Ницше или нет?»

Нет, однако, никакого сомнения, что все стихотворение «Не верь, не верь себе...» — написано в тоне горькой насмешки. Лермонтов ли, автор «Ангела», поэт «желания чудного», которым томятся души «в мире печали и слез», будет предостерегать от вдохновения, как от язвы?! Да и слишком светлыми красками изображено то самое вдохновение, на которое советуется набросить «покров забвения»! Это — «заветный, чудный миг», это — «девственный родник, простых и сладких звуков полный». Почему же из ряда сарказмов вырывать один и придавать ему прямое значение? «Какое дело нам» — сказано совершенно с тем же выражением, как все остальное. «Взгляни,— говорит Лермонтов немного далее,— перед тобой играючи идет толпа дорогою привычной». Не от лица ли этой толпы, избегающей неприличных слез, брошен злой вопрос,

пришедшийся по вкусу критикам? И тот, кто повторяет этот вопрос от своего имени, не зачисляет ли себя в ряды лермонтовской толпы, пушкинской черни?

Говорят, что стихи «Не верь, не верь себе...» написаны Лермонтовым к одному из товарищей по военной школе. Но разве сам Лермонтов всю жизнь не был таким же «молодым мечтателем»? Вероятнее, что он писал о себе, лишь отводя глаза эпиграфом из Барбье. Под «глупыми надеждами первоначальных лет» он разумел свои юношеские тетради 1830 года, свои мечты о славе («Безумец я, вы правы, правы»), свои стихи к Лопухиной, свои песни о Демоне. Лермонтов любил первый смеяться над тем, что ему особенно дорого, чтобы другие не оскорбляли его чувства насмешкой. Прикрываясь маской светской пустоты, он смеялся в разговорах над поэзией и любовью, хотя только и жил поэзией и любовью. Даже в стихотворном разговоре «писателя» с «журналистом» он с насмешкой поминает о «преданьях глупых юных дней»; в задушевных стихах он поминал об них иначе:

...память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей;
Так свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

Вскоре после стихов «Не верь, не верь себе...» написаны «Три пальмы». Между этими стихотворениями есть внутренняя связь. Мысль, которая в первом выражена в форме саркастических советов, заключена во втором в аллегорический рассказ. Три пальмы были счастливы, пока были далеки от людей. Но они возроптали на небо, им показалось нестерпимым расти и цвести без пользы, в пустыне. Люди пришли и погубили пальмы. Точно так же Лермонтов долго таил от людей свои мечты. Он не желал, «чтоб свет узнал его таинственную повесть». В одиночестве он вольно предавался творчеству, в гордом сознании, что, как его идеал Байрон, он тоже «избранник», хотя и «другой», «еще неведомый». Но после он пожелал выйти «на шумный пир людей», выставил язвы своей души «на диво черни простодушной». Он стал известным поэтом, журналистом. И что же! люди поступили с его мечтами, как с пальмами. Они заставили его принизиться, до известной степени опошлиться. Мы знаем признание самого поэта.

В себя ли заглянешь — там прошлого нет и следа,
И радость и муки и все так ничтожно.

Лермонтов был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. Пушкин любил повторять, что пишет для себя, а печатает для денег, но его стихи всегда обращены к читателю; он всегда что-то хочет передать другому. Лермонтову было важно только уяснить самому себе свое чувство. Пушкин работал над стихами, делал их. Часто он сначала писал прозою содержание задуманной вещи, потом перелагал эту прозу в грубые стихи — иногда без рифм и размера,— потом улучшал их, исправлял. Каждая переделка была у Пушкина совершенствованием. У Лермонтова стихи выходили из головы уже законченными. Его варианты и первые и позднейшие равнопрекрасны и равноценны. Он не работал, а только выражал. Он вовсе не был стихотворцем, а только поэтом.

Пушкин желал, чтобы слух об нем прошел по всей Руси великой. Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны. «Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, то в нем навсегда и умрет»,— говорил он. Тут же мелькала еще мысль, что все равно, если б и стоило говорить о своих сокровенных думах, у языка нет сил, чтобы выразить их. «Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значенья!». Здесь «размеренный» и «ледяной» не украшающие эпитеты, а определяющие. Стих всегда размерен, все слова — ледяные. «Душу можно ль рассказать?» — восклицал Мцыри.

1903

КЛЮЧИ ТАЙН

Лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов

I

Когда бесхитростные люди встречаются с вопросом, что такое искусство,— они не пытаются уяснить себе, откуда оно взялось, какое место занимает во вселенной, но принимают его, как факт, и только хотят найти ему какое-нибудь применение в жизни. Так возникают теории полезного искусства, самая первобытная стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Людям кажется так естественно, что искусство, если оно существует, должно быть пригодно для их ближайших маленьких нужд и надобностей. Они забывают, что в мире есть множество вещей, для людей совершенно бесполезных, как например красота, и что сами они в своей жизни постоянно совершают поступки совершенно бесполезные — любят, мечтают.

Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны «сластям», которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством; мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине, где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом». Но разве сам Пушкин, который частью под влиянием отголосков шеллинговской философии, частью самостоятельно дойдя до таких взглядов, поносил «печной горшок» и попрекал чернь за искание «пользы», в «Памятнике» не обмолвился такими стихами:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

А Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати, разве не поставил дальше уже прямо:

Что прелестью живой стихов я был полезен...

Что и дало повод торжествовать Писареву.

В большой публике, в той публике, которая знает искусство в форме романов в журналах, оперных представлений, симфонических концертов и картинных выставок, до сих пор безраздельно господствует убеждение, что все назначение искусства — давать благородное развлечение. Танцевать на балах, кататься, играть в винт— тоже развлечения, но менее благородные; и люди, принадлежащие к интеллигенции, должны, между прочим, читать Короленко, а то и Метерлинка, слушать Шаляпина и бывать на Передвижной и на декадентских выставках. Роман помогает провести время в вагоне или перед сном в постели, в опере встречаешь знакомых, на картинной выставке рассеиваешься. И эти люди достигают своих целей, действительно отдыхают, рассеиваются, смеются, засыпают.

Защитником «полезного искусства» выступает в своих книгах не кто иной, как «апостол красоты» Рескин. Он советовал ученикам срисовывать листья олив и лепестки роз, чтобы приобрести самим и дать другим бóльшие сведения, чем у нас были до сих пор об оливках Греции и диких розах Англии; советовал воспроизводить скалы, горы и отдельные камни, чтобы получить более полное понятие о свойствах горной структуры; советовал скорей изображать древние исчезающие руины, чтобы хоть на полотне сохранить их образы для любопытства будущих веков. «Искусство, говорит Рескин, дает форму знания, делает навсегда видимыми для нас те предметы, которые без него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память». И еще: «Вся сущность искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли. Великие мастера могли допустить себя до неумелости, до уродства, но никогда — до бесполезности».

Подобно тому, как Рескин к пластическим искусствам, относится к поэзии очень распространенная и едва ли не господствующая школа историков литературы. Они видят в поэзии лишь точное воспроизведение жизни, по которому можно изучать быт и нравы того времени и той страны, где создавалось поэтическое произведение. Они тщательно изучают описания поэта, психологию созданных им

лиц, его собственную психологию, переходя потом к психологии его современников и к характеристике его времени. Они совершенно убеждены, что весь смысл литературы — в том, чтобы быть подспорьем для изучения быта такого-то века, и что читатели и сами поэты, не сознавая этого, как не ученые, просто пребывают в заблуждении.

Таким образом, у теории «полезного искусства» и в наши дни находятся довольно видные сторонники. Между тем до очевидности ясно, что нет никакой возможности натянуть эту теорию на все явления искусства, что она до смешного мала для него,— как кафтан карлика для Духа Земли. Нельзя же в угоду добрым буржуа, желающим получать от искусства «благородные развлечения», ограничить все искусство Зудерманом и Бурже. Многое в искусстве никак не подойдет под понятие «наслаждение», если только понимать это слово в его естественном смысле, а не подставлять под него ничего не говорящий, сам требующий объяснения термин «эстетическое наслаждение». Искусство ужасает, искусство потрясает, заставляет плакать. В искусстве есть Эсхил, есть Эдгар По, есть Достоевский. Еще недавно Л. Толстой, с своей обычной меткостью выражений, приравнял ищущих в искусстве одних наслаждений — людям, которые стали бы утверждать, что единственная цель еды удовольствия вкуса.

Точно также нельзя в угоду знанию и науке видеть в искусстве только отражения жизни. Хотя сам божественный Леонардо писал рассуждения о том, come lo specchio è maestro de' pittori [1], и хотя недавно еще в литературе и в пластических искусствах «реализм» казался завершительным словом (так об этом сообщают в школьных учебниках поныне),— но искусство никогда не воспроизводило, а всегда преображало действительность: даже на картинах да Винчи, даже у самых ярых реалистов-писателей, вроде Бальзака, нашего Гоголя, Золя. Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо. Скульптура и живопись дают недвижимые мгновения, тогда как

[1] Как зеркало является учителем художника *(итал.)*.

в мире все течет во времени. Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов. Поэзия лишена пространственного воплощения; из бесчисленных чувств, из непрерывного течения событий она выхватывает только отдельные мгновения и сцены. Драма соединяет со средствами поэзии средства скульптуры и живописи, но за декорацией комнаты нет других частей квартиры, улицы, города; актер, уходя за кулисы, перестает быть принцем Гамлетом; что в действительности длилось двадцать лет, на сцене можно увидать в два часа.

Искусство никогда, кроме редких анекдотических случаев, не обманывает народ, как Зевксисовы плоды глупых птиц. Никто не принимает картину за вид в открытое окно, никто не раскланивается с бюстом своего знакомого, и ни один автор не был приговорен к тюрьме за вымышленное в рассказе преступление. Мало того, тем именно произведениям, которые с особым сходством воспроизводят действительность, мы отказываем в названии художественных. Мы не признаем искусством ни панорам, ни восковых статуй. Да и что было бы достигнуто, если б искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? «Преимущество нарисованного дерева перед настоящим, говорит Авг. Шлегель, только в том, что на нем не может быть гусениц». Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу,— изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду», сказал Грильпарцер.

У защитников «полезного искусства» есть, правда, одно убежище. Искусство не служит личному индивидуальному наслаждению. Искусство не служит целям науки. Но оно может служить обществу, социальному строю. Польза искусства может быть в том, что оно общит отдельных личностей между собой — переливая чувства одного другому, что оно спаивает в одно целое классы общества и помогает их исторической борьбе между собой. Искусство

с этой точки зрения только средство общения людей между собой в ряду других средств, каковы, во-первых, слово, далее письменность, печать, телеграф, телефон. Обычное слово, прозаическая речь передает мысли, искусство же передает чувства... Такой круг мыслей с силой и остроумием защищал Гюйо. У нас те же идеи, несколько видоизменив их, недавно проповедовал Л. Толстой.

Но разве эта теория объясняет, почему художники творят, и почему слушатели, читатели, зрители ищут художественных впечатлений? Когда скульпторы мнут глину, когда художники покрывают красками холсты, когда поэты ищут верных слов, чтобы выразить, что им надо,— никто из них не задается целью передать свои чувствования другому. Мы знаем художников, которые презирали человечество, которые творили только для себя, без цели, без намерения обнародовать свои творения. Разве нет самоуслаждения в творчестве? Разве Пушкин не сказал художнику: «Твой труд — тебе награда»? И почему читатели не порывают этой телеграфной нити между собой и душой художника? Что им в этих чувствах незнакомого им человека, жившего часто много лет тому назад, в другой стране? Разгадать, на чем утверждены темные алкания художника и ответные ему алкания его слушателя и зрителя,— вот в чем задача науки о искусстве. И этой разгадки нет в схоластическом ответе: «искусство полезно, потому что дает общение чувств; а общение чувствами нам желательно, потому что у нас есть особый инстинкт общительности».

Упрямство поборников «полезного искусства», несмотря на все удары, нанесенные им европейской мыслью последнего столетия, не скудеет до наших дней и, вероятно, не иссякнет до последних дней, пока будут существовать споры о искусстве. Всегда останется возможность указать в том или в ином пользу искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу! Археологи изучают древний быт по остаткам зданий. Но мы строим наши дома не для того, чтобы развалины их служили подспорьем для археологов XL-го века. Графологи утверждают, будто по почерку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с этой целью. Крестьянин в крыловской басне обрек топор на тесание лучин. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твена о

принце и нищем бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колол орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати — иное.

II

Люди иного склада мысли, оставляя в стороне вопрос, на что нужно искусство, какая от него польза,— ставили себе иной, метафизический: что такое искусство. Отрывая искусство от жизни, они рассматривали его создания как что-то самодовлеющее, замкнутое в самом себе. Так возникали теории «чистого искусства»,— вторая стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Увлекаясь борьбой с защитниками прикладного, полезного искусства,— эти люди доходили до другой крайности, утверждали, что пользы от искусства и не должно быть, никакой и никогда, что искусство прямо противоположно всякой корысти, всякой цели: искусство — бесцельно. С беспощадной прямотой выражал эти мысли наш Тургенев. «У искусства нет цели, кроме самого искусства»,— говорил он. А в письме к Фету и еще резче: «Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его венца». Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта — все это искусство, что общего между ними? они отвечали — Красота!

Это слово, впервые произнесенное в таком смысле в древности, подхваченное и тысячекратно повторенное немецкими эстетиками, стало своего рода заклинанием. Им упивались, им опьяняли себя, даже и не желая вникнуть в его смысл.

Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений,

говорил Пушкин. Майков повторил его завет почти слово в слово, говоря, что искусство —

не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты.

Казалось бы чуждый им Бодлер создал потрясающий образ Красоты, губящей и влекущей к себе:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière
. . . . . .
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris [1].

Когда теория «чистого искусства» только создавалась, под красотой можно было разуметь то именно, что это слово означает в языке. Почти к каждому созданию античного искусства и искусства времен лжеклассицизма можно было применить слово «прекрасно». Прекрасны были обнаженные тела статуй, образы богов и героев, величаво прекрасны были мифы трагедий. Однако и в греческой скульптуре и в греческой поэзии были Терситы, повешенные рабы, кровосмешения,— что не очень-то укладывалось в понятие красоты. Уже Аристотелю и позднее его подражателю, Буало, приходилось советовать изображать безобразное так, чтобы оно все-таки казалось привлекательным. Но романтики и их преемники — реалисты отвергли это прикрашивание действительности. Все безобразие мира вторглось в художественное творчество. На картинах проступили уродливые лица, лохмотья, жалкая обстановка действительности; романы и поэмы из царских чертогов перенесли свое действие в сырые подвалы и на дымные чердаки, поэзия приняла в себя суету повседневной жизни, ее пороки, ее ужасы, ее ничтожество,— мелких, пошлых людишек современности. Не осталось возможности сослаться даже на красоту духовную, когда речь шла о Плюшкине. Красота, как некогда дева Астрея, ultima coelestum [2], по-видимому, окончательно покинула искусство, и только при полной слепоте к окружающему можно было после Гоголя, после Диккенса, после Бальзака воспевать откровения

С надзвездной высоты
Из царства вечной юности
И вечной красоты.

---

[1] О, смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.
. . . . . .
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.
(Перевод В. Брюсова.)

[2] Последняя из небожительниц — богиня *(лат.)*.

Вдобавок, и самое понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; модные костюмы, которые пленяли красивостью Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо. А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. История еще недавно была свидетельницей, как японское искусство поработило Европу, хотя понятие о красоте в этих двух мирах совершенно различное. В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло в них свою жизнь, независимую от красоты.

Чтобы сколько-нибудь согласовать теорию «чистого искусства» с фактами, ее защитникам пришлось всячески насиловать понятие красоты. С давних пор стали давать, говоря о искусстве, понятию «красота» разные, часто довольно неожиданные значения. Красоту отожествляли с совершенством, с единством во многообразии, искали ее в волнующихся линиях, в мягкости, в умеренности размеров. «Злосчастное понятие красоты,— говорит один немецкий критик,— растягивали во все стороны, как если б оно было из резины... Говорят, что, по отношению к искусству, слово «красота» надо понимать в более широком смысле, но вернее было бы сказать — в слишком широком. Утверждать, что Уголино прекрасен в более широком смысле, все равно как утверждать, что зло есть добро в более широком смысле, и раб есть господин в более широком смысле».

Особым успехом пользовалась подмена слова «красота» словом «типичность». Уверяли, что создания искусства прекрасны, потому что они — типы. Но если наложить эти два понятия одно на другое, они далеко не совпадут. Красота не всегда типична, и не все типичное прекрасно. Le beau c'est rare[1], говорила целая школа в искусстве. Изумрудно-зеленые глаза слишком многим кажутся прекрасными, хотя встречаются редко. Крылатые человеческие

[1] Прекрасное — это редкостное *(франц.)*.

фигуры на восточных изображениях поражают красотой, но они плод фантазии и сами создают свой тип. С другой стороны, разве нет животных, по самым отличительным признакам своим некрасивых, которых нельзя изобразить типично иначе как безобразными: таковы каракатицы, скаты, пауки, гусеницы... А типы всех внутренних некрасивостей, всех пороков, всего плоского в человеке, глупого, пошлого — как могут они стать красотой? И разве новое искусство, все смелее и смелее уходя в мир личных, индивидуальных чувствований, ощущений мгновения и именно этого мгновения, не порывает навсегда и решительно с призраком типичности?

В одном месте Пушкин говорит о «науке любовной», о «любви для любви» и замечает:

эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времян.

Те же слова можно повторить о «искусстве для искусства». Оно отрывает искусство от жизни, т. е. от единственной почвы, на которой что-либо может взрасти в человечестве. Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) — мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего,— что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем. «Je hais le mouvement qui déplace les lignes» — «Я ненавижу всякое перемещение линий», говорит Красота у Бодлера. Но искусство всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную недвижность, а водовороты тоски, отчаянья и проклятий. Та самая государственная печать, которой Том колол во дворце орехи, вероятно, очень красиво сверкала на солнце. Но и красивый блеск не был ее назначением. Она была создана для большего.

III

Совершенно с иных путей подступали к искусству люди науки. Наука не имеет притязаний проникнуть в сущность вещей. Наука знает только соотношения явлений, умеет только сравнивать их и сопоставлять. Наука не может рассматривать никакой вещи без ее отношения к

другим. Выводы науки — это наблюдения над соотношениями вещей и явлений.

Наука, подойдя со своими специальными методами к созданиям искусства, прежде всего отказалась рассматривать их в них самих. Она поняла, что создания искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество — есть не более как размалеванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки. Невозможно найти ничего общего между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслах строителя и поэта и о впечатлениях зрителей и читателей. Отожествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке, и нигде более. Честь сознания этой истины принадлежит философам английской школы. «Красота,— писал Браун,— не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего его духа и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота это — волнения нашего духа и подобно другим волнениям изменяется при разных обстоятельствах».

Опираясь на эту истину, науке естественно открывались два пути для изучения искусства: изучение душевных волнений, овладевающих зрителем, читателем, слушателем, когда он отдается художественным впечатлениям, и изучение душевных волнений, которые побуждают художника к творчеству. Наука и пошла по этим двум путям, но почти с первых шагов заблудилась.

Безнадежно неудачной надо признать попытку связать изучение эстетических волнений, тех впечатлений, какие дают нам создания искусства, с физиологией. Связь психологических фактов с физиологическими представляет загадку для науки даже в самых простейших явлениях. Она еще не умеет объяснить переход укола булавки в чувство боли. Желание свести безмерно сложные художественные волнения к чему-либо вроде приятного или неприятного движения глазного яблока — не может дать ничего, кроме смешного. Все физиологические объяснения эстетических явлений не идут дальше сомнительных аналогий. С равным успехом можно было искать в физиологии (в ее теперешнем развитии) разрешения вопросов высшей математики.

Большее могла бы здесь сделать психология. Но и этой науке, о которой Метерлинк сказал, что она «узурпировала прекрасное имя Психеи»,— тоже еще далеко до

зрелости. Она исследовала пока — только самые простые явления нашей духовной жизни, хотя с легкомыслием, свойственным детям, и спешит утверждать, что знает уже все, что иного ничего в человеческом духе и нет, а если что и есть, то совершается все по тем же трафаретам. Очутившись перед одним из наиболее таинственных явлений человеческого духовного бытия, перед сфинксовой загадкой искусства,— психология эту сложную математическую задачу, требующую утончейших методов высшего анализа, стала решать четырьмя правилами арифметики. Конечно, задача осталась нерешенной, ответ получился самый произвольный. Но психология заявила, что работа сделана. А если самые факты не подходили под ее шаблон, тем хуже для фактов!

Психологическая эстетика набрала ряд явлений, которые признала «прямыми производителями эстетического чувства», каковы, например, в области зрения: сочетания светотени, гармония цветов и их соединение с блеском, красота сложных движений и форм, соразмерность частей, твердая и легкая поддержка тяжести,— или в области звуков: особые сочетания тонов, называемые мелодией и гармонией, темп, эмфазис, каданс. К этим «производителям» она прибавила разные приятные ощущения, доставляемые способностью ассоциаций. И этим «сложением и вычитанием», даже без «умножения и деления», психологическая эстетика поныне намерена решать вопрос о искусстве. Она серьезно думает, что каждое художественное создание можно в ее грубом смысле разложить на эти грубые элементы: на блеск, на кривизну, на мелодию, и что после этого разложения не получится никакого остатка.

Не говоря уже, что простота многих из этих quasi-элементов весьма сомнительна,— все дело в том и состоит, что только в искусстве эти впечатления вызывают «эстетическое волнение». Все мы знаем блеск солнца, он часто красив, приятен, им можно услаждаться: но в нем нет того единственного трепета, который вливают создания искусства во всех, истинно умеющих приникать к ним. А в поэме, где изображено то же солнце, хотя оно из стихов и «не освещает» (замечание Лотце),— оно блестит для нас совершенно особенным блеском, блеском созданий искусства. И так везде. Разломаем клингеровского Бетховена на куски — на разноцветные мраморы, на тусклые и блестящие металлы, присоединим даже сюда «ассоциативные» чувства о создателе IX-й симфонии, но восторга, который

охватывает нас перед творением нового Фидия, не будет! И никогда нерукотворная красота природы, самые милые изящные и торжественные пейзажи, чаруя, увлекая нас, не дадут нам именно того, что названо «эстетическим волнением». Вызывать это чувство суждено только особым посланникам божиим, кому дано многозначительное имя творца,— Ποιητής[1].

Другой путь повел науку к изучению духовных волнений, которые побуждают человека ваять статуи, писать картины, складывать стихи. Наука стала доискиваться, что за желания влекут художника, заставляют его работать — иногда до изнеможения,— и находить самоудовлетворение в своей работе. И тот дух, который веял над наукой только что миновавшего века, который в свое время сорвал с их мест вещи и явления, казавшиеся недвижными XVIII-му философскому веку и превратил их в неудержимый поток вечно меняющегося, вечно только становящегося мира, дух эволюционизма — устремил внимание исследователей на происхождение искусства. Как и во многих других случаях, наука подменила слово «быть» словом «стать» и начала исследовать не «что такое искусство», а «откуда возникло искусство», думая, что решает один и тот же вопрос. И вот явились подробные разыскания о начале искусства у первобытных людей и у дикарей, о грубых, бессильных зачатках орнамента, ваянья, музыки, поэзии... Наука думала разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево. В своем роде и здесь была применена теория наследственности, при уверенности, что душа ребенка всецело зависит от сочетания душевных свойств его предков.

Поиски этих предков искусства привели к теории, которая с полной решительностью была высказана впервые Шиллером. Эту теорию подхватил и развил мимоходом, но с подавляющей научной обстоятельностью Спенсер. Праотцом искусства была признана игра. Низшие животные не играют вовсе. Те же, у которых, благодаря лучшему питанию, остается избыток нервной деятельности, чувствуют потребность израсходовать ее — и расходуют в игре. Человечество ее расходует в искусстве. Крыса, которая грызет предметы, в пищу ей негодные, кошка, катающая клубок, особенно играющие дети — уже предаются художественной деятельности. Шиллеру казалось, что этой

[1] Творец, поэт *(греч.)*.

теорией он нисколько не принижает значения искусства. «Человек,— говорит он,— играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет». Эта теория примыкает, конечно, к теориям бесполезного искусства, в чем и сознается Спенсер: «Искать цель, которая служила бы жизни, т. е. добру и пользе,— пишет он,— значит неизбежно упустить из виду эстетическое начало».

Подобно другому научному решению загадки искусства, и эта теория слишком широка, чтобы точно определить искусство, как теории «полезного» и «чистого» искусства были слишком узки. В поисках простейших элементов, на которые разлагаются эстетические волнения, наука представила такие элементы, которые часто не суть искусство и которые вовсе не объясняют своеобразного, единственного влияния искусства. В поисках причин, влекущих к творчеству, она тоже назвала такие, которые часто вовсе не приводят к искусству. Если всякое искусство — игра, то почему не всякая игра — искусство? Как положить между ними предел? Дети, играющие в мяч, не более ли похожи на взрослых, играющих в винт, чем на Микеланжело, творящего Давида? И почему тот же Микеланжело был художником, когда ваял свои статуи, и не был художником, когда играл в бабки? И почему мы знаем эстетические волнения, слушая полет валькирий, но только забавляемся, глядя на возящихся котят? Как, наконец, объяснить то поклонение, которое возбуждают в человечестве художники всех времен: оно видит в них пророков, вождей жизни, учителей. Неужели же Ибсен и Лев Толстой в наши дни только устроители больших, всемирных игр?

Современная наука оказалась пока бессильной справиться с загадкой искусства. Выставленные ею теории не могут устоять, потому что в самих себе таят противоречия. Но если б даже допустить, что наука будущего счастливо обойдет все подводные камни и осторожно, проверяя свой каждый шаг, ощупывая каждую пядь земли клюкою своих методов, сделает все те выводы, какие доступны для нее,— даст ли она ответ на вопрос, что такое искусство? Но такого вопроса для науки даже не может существовать, так как он все-таки спрашивает о сущности. Наука ответит только, какое положение занимают эстетические волнения в ряду других душевных волнений человека, и какие именно причины навели человека, в прошлые тысячелетия

его существования, на художественное творчество. Удовлетворится ли этим наша мысль? Успокоимся ли мы на этих трезвых ответах точного знания?

Конечно нет. Возвращаясь к примеру, который уже дважды послужил нам, можно сказать, что наука только разложит в тигеле ту государственную печать, которой завладел бедный Том. Наука только скажет ему, сколько в ней золота и сколько лигатуры, только выяснит, как влияет ее блеск на человеческие глаза и насколько тяжело ее носить. Но о назначении этой вещи бедный Том по-прежнему не будет знать ничего. Кто же разгадает, что такое искусство, эта государственная печать в великом государстве вселенной?

IV

Поразительнее всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты. Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы — интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром ноуменов и феноменов,— мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной— растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности,— подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь. Бо́льшее, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» — пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновенье за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию», сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева — все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали ху-

дожники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества — вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

1904

СВЯЩЕННАЯ ЖЕРТВА

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Пушкин

Пушкин, когда прочитал стихи Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже дела его». Это рассказывает Гоголь, прибавляя: «Пушкин прав». Во времена Державина «слова» поэта, его творчество, казались *воспеванием* дел, чем-то сопутствующим жизни, украшающим ее. «Ты славою, твоим я эхом буду жить», говорит Державин Фелице. Пушкин поставил «слова» поэта не только наравне с «делом», но даже выше: поэт должен благоговейно приносить свою «священную жертву», а в другие часы он может быть «всех ничтожней», не унижая своего высокого призвания. От этого утверждения лишь один шаг до признания искусства чем-то более важным и более реальным, чем жизнь, до теории, с грубой прямотой формулированной Теофилем Готье:

Tout passe.— L'Art robuste
Seul à l'éternité [1].

В стихах Пушкина уже звучит крик одного из предсмертных писем гр. Алексея Толстого: «Нет другой такой вещи, ради которой стоило бы жить, кроме искусства!»

[1] Все преходяще. Вечно лишь мощное искусство *(франц.)*.

У Пушкина, который так часто чутким слухом предугадывал будущую дрожь нашей современной души,— мало произведений, которые до такой степени были бы чужды, странны нам, как эти стихи о поэте!

Возвеличивая «слова» поэта, как Державин унижал их, Пушкин сходится с ним в уверенности, что это две области раздельные. Искусство не есть жизнь, а что-то иное. Поэт — двойственное существо, амфибия. То «меж детей ничтожных мира» он «вершит дела суеты» — играет ли в банк, как «повеса вечно праздный», Пушкин, служит ли министром, как наперсник царей, Державин,— то вдруг, по божественному глаголу, он преображается, душа его встрепенулась, «как пробудившийся орел», и он предстоит, как жрец, пред алтарем. В жизни Пушкина эта разделенность доходила до внешнего разграничивания способов жизни. «Почуяв рифмы», он «убегал в деревню» (выражения самого Пушкина из письма), буквально «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». И вся пушкинская школа смотрела на поэтическое творчество теми же глазами, как на что-то отличное от жизни. Раздвоенность шла даже до убеждений, до миросозерцания. Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом. Лишь очень немногие из поэтов того времени сумели сохранить цельность своей личности и в жизни и в искусстве. Таков был Тютчев: то миросозерцание, которое другие признавали лишь для творчества, было в самом деле его верой. Таков был Баратынский: он посмел перенести в поэзию свое повседневное, житейское понимание мира.

Дорога, по которой идет художник, отделивший творчество от жизни, приходит прямо на бесплодные вершины «Парнаса». «Парнасцы» — это именно те, кто смело провозгласили крайние выводы пушкинского поэта, соглашавшегося быть «всех ничтожней», пока его «не требует» глагол Аполлона,— выводы, которые, конечно, ужаснули бы Пушкина. Тот же Теофиль Готье, сложивший формулу о бессмертии искусства, этот последний романтик во Франции и первый парнасец, оставил и свое определение поэта. «Поэт, пишет он, прежде всего рабочий. Совершенно бессмысленно старание поставить его на идеальный пьеде-

стал. Он должен иметь ровно настолько ума, как и всякий рабочий, и обязан знать свой труд. Иначе — он дурной поденщик». А труд поэта — это шлифование слов и вставливание их в оправу стихов, как дело ювелира — обработка драгоценных камней... И, верные такому завету, парнасцы работали над своими стихами, как математики над своими задачами, быть может не без вдохновения («вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»,— слова Пушкина), но прежде того со вниманием и уже во всяком случае без волнения. Юный Верлен, бывший первоначально всецело под влиянием Парнаса, со свойственной ему необузданностью, заявил напрямик: «Мы оттачиваем слова, как чаши, и совершенно холодно пишем страстные стихи. Искусство не в том состоит, чтобы расточать свою душу. Разве не из мрамора Милосская Венера?»

...nous, qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement...
. . . . . .
Pauvres gens! L'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?

Но современное искусство, то, которое называют «символизмом» и «декадентством», шло не этой опустошенной дорогой. На стебле романтизма развернулось два цветка: рядом с парнасством — реализм. Первый из них, хотя, может быть, поныне «золотом вечным горит в песнопеньи», но бесспорно «иссох и свалился», второй же дал семя и свежие ростки. И все то новое, что возникло в европейском искусстве последней четверти XIX века, выросло из этих семян. Бодлер и Ропс, еще чуждые нам по своей форме, но родные по своим порывам и переживаниям, истинные предшественники «нового искусства»,— явились именно в эпоху, когда господствовал реализм: и они были бы невозможны без Бальзака и Гаварни. Декаденты начинали в рядах парнасцев, но у них декаденты взяли лишь понимание формы, ее значения. Оставив парнасцев собирать свои Trophées[1], «декаденты» ушли от них во все буйства, во все величия и низости жизни, ушли от мечтаний о пышной Индии радж и вечно красивой Перикловой Элладе к огням и молотам фабрик, к грохоту поездов (Верхарн, Арно Гольц), к привычной обстановке современных комнат (Роденбах, Рембо), ко всем мучительным противоречиям современной души (Гофмансталь, Метерлинк),

[1] Трофеи *(франц.)*.

к той современности, воплотить которую надеялись и реалисты. Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов.

Романтизм сорвал с души поэта веревки, которыми опутывал ее лжеклассицизм, но не освободил окончательно. Художник-романтик все еще был убежден, что искусство должно изображать одно прекрасное и высокое, что есть многое, что не подлежит искусству, о чем оно должно молчать («Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений»,— писал Пушкин). Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очертанных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне*,— и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь,— но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждаются все методологические условности: «есмь только я». Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию,— вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы,— столь характерная для «нового» искусства. Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искусства.

Золя собирал «человеческие документы». Писание романа он превращал в сложную систему изучения, сходную с работой судебного следователя. Еще много раньше наш Гоголь усердно наполнял свои записные книжки материалами для будущих своих произведений, записывал разговоры, удачные словца, «зарисовывал» виденные типы. Но роковым образом художник может дать только то, что — в нем. Поэту дано пересказать лишь свою душу, все равно — в форме ли лирического непосредственного признания, или населяя вселенную,

В ЗАЩИТУ ОТ ОДНОЙ ПОХВАЛЫ

Открытое письмо Андрею Белому [1]

Дорогой Андрей! Статья твоя в прошлом № нашего журнала («Апокалипсис в русской поэзии»), обличая, должно быть, по справедливости, мою «музу» в том, что она — «Великая Блудница на багряном звере», в то же время оказывает мне такую честь, которую я, по совести, принять не могу и от которой должен отказаться.

Назвав имена шести поэтов, Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, меня и Блока, ты пишешь: «Только эти имена (после Пушкина и Лермонтова) и западают глубоко в душу; талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе национального творчества». Конечно, лестно оказаться в числе шести избранных, рядом с Тютчевым и Фетом,— но не понадеялся ли ты, Андрей, слишком на свой личный вкус? Я уже не упоминаю о поэтах, значение которых можно оспаривать (напр., А. Толстой, Н. Щербина, К. Случевский), но как мог ты пропустить имена Кольцова,

---

[1] Упрекают нас, что мы заняты самокритикованием, и называют это саморекламированием. Смешной упрек. Критики оценивают в литературе то, что кажется им более важным, и естественно, что это более важное усматриваем мы у наших единомышленников. Г. П. Я. из «Русского богатства» не стесняется критиковать поэтов из «Русского богатства» или из журналов, сходных по направлению (см. его книги: «Очерки русской поэзии» и «Русская муза»), восхваляя каких-то гг. Синегубов, Шрейтеров, Башкиных или г-жу Галину. Почему же сотрудники «Весов» лишены права говорить о сотрудниках «Весов»? Да к тому же, ах! наши статьи друг о друге скорее возбуждают обиду в критикуемом, чем благодарность. *(Прим. В. Брюсова.)*

Баратынского, А. Майкова, Я. Полонского, а среди современников — К. Бальмонта? Ты ответишь, что говоришь только о тех поэтах, в творчестве которых сказался «Апокалипсис». Но, как хочешь, поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще неведомой миру религии, если русская поэзия «провиденциальна»,— то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями «Апокалипсиса в русской поэзии». Если же этими представителями оказываются поэты второстепенные, это значит, что поэзия здесь ни при чем! И неужели Блок более являет собой русскую поэзию, чем Бальмонт, или неужели поэзия Баратынского имеет меньшее значение, чем моя? Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к «Жене, облеченной в солнце». Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Те выкидывали из своей схемы Фета, ты — Бальмонта. Право, разница небольшая. Оба метода подают друг другу руки. Но ты идешь до конца, ты говоришь: «только эти имена и западают глубоко в душу» — значит, остальные не западают, *не запоминаются*. Нет, я решительно отказываюсь от чести быть в числе шести, если для этого должен *забыть* Кольцова, Баратынского, Бальмонта. Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии, вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком.

Кстати уж о двух твоих утверждениях, не относящихся прямо ко мне.

Вл. Соловьев (один из шести!) сказал где-то:

> Конечно, ум дает права на глупость,
> Но лучше сим не злоупотреблять.

Я боюсь, что в твоей статье (в общем прекрасной, смелой, яркой) есть кое-где... злоупотребления присущим тебе правом. В «Трех разговорах» одно из действующих лиц говорит, что «не только в воздухе, но и в душе нет полной ясности». Пользуясь этим, ты утверждаешь, что Вл. Соловьев предсказал извержение Лысой Горы на Мартинике, когда весь мир заволокло «дымкой» и не стало нигде полной ясности. Но, друг мой, Андрей, ведь это предсказание основано на игре словами. Переведи фразу Вл. Соловьева на другой язык, и предсказание исчезнет.

А то найдется слишком легкий способ быть пророком. Держась твоего метода, можно будет утверждать, что Бальмонт еще в 1897 г. предсказал трагическое плавание адмирала Рожественского, потому что написал:

Плывите, плывите скорей, корабли!

Далее увлекаясь своей идеалистической мистикой, ты восклицаешь о русско-японской войне: «И войны вовсе нет: она порождение нашего больного воображения». Слова «есть» и «нет» имеют определенное значение. Ни одно из них не применимо в данном случае. Если же смотреть на все внешнее, как на несуществующее, только как на символ внутреннего, можно будет сказать не об одной войне, а о чем угодно, что этого нет. Так я могу сказать, что и твоей статьи нет. Тогда, разумеется, мое открытое письмо окажется лишним.

1905

ФИАЛКИ В ТИГЕЛЕ

«Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой,— это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку, с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка,— в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков».

Это слова Шелли. Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи. Тайна того впечатления, какое производит создание поэзии не только в идеях, в чувствах, в образах, но раньше того в *языке*,— именно потому мы и называем данное произведение созданием *поэзии*, а не скульптуры или музыки. Поэт находит возможным воплотить что-то важное, бесконечно для нас важное (может быть, «вечное») — в словах. Это такое же чудо, как то, что ваятель «прозревает» нимфу в грубой глыбе мрамора. Слова, включенные в тесный размер стихотворения, столь же отличаются от обычной речи, от обычного «языка» (разговорного, делового, научного), как статуи Фидия и Микеланжело от диких скал Пароса или каменоломней Каррары.

Стихи, переложенные прозой, даже хорошей прозой,— умирают. «В полях еще встречается снег, но уже текут весенние ручейки, и их журчание пробуждает спящую землю». В этих словах ничего особенно резкого, особенно чуждого не прибавлено к тютчевским стихам. Если бы французский поэт сумел в таких выражениях передать на своем языке «Весенние воды», многие сказали

бы, что он дал близкий и верный перевод. Но разве можно узнать в этих прозаических строках — удивительное:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег...

С другой стороны, редко кто из поэтов в силах устоять пред искушением — бросить понравившуюся ему фиалку чужих полей в свой тигель. Пушкин переводил Парни, Шенье, Мицкевича, Бэрри-Корнуэля; Лермонтов — Байрона, Гейне, Гете; Тютчев — того же Гейне, Гете, Шиллера; Жуковский большую часть своей деятельности отдал переводам; Фет всю жизнь переводил — и любимых своих немецких поэтов, и Гафиза (с немецкой передачи), и классиков: Горация, Вергилия, Овидия, Тибулла, Катулла,— переводил, так сказать, бескорыстно, потому что почти ни в ком не встречал сочувствия своим переводам. Поэты, названные здесь, способны были *творить*, могли создавать *свое*, и то, что они создавали, было по достоинству оценено. И все же их влекло непобедимо к бесплодному, к неисполнимому труду — воспроизводить чужеязычные стихи по-русски.

Пушкин, Тютчев, Фет брались за переводы, конечно, не из желания «послужить меньшей братии», не из снисхождения к людям недостаточно образованным, которые не изучили или недостаточно изучили немецкий, английский или латинский язык. Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — «чужое вмиг почувствовать своим», желание — завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы. Так, в борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков.

Да и никогда (или за весьма редкими исключениями) стихи на чужом языке не производят такого же впечатления, как на родном. Кроме *знания* языка, нужно еще особое *чутье* к его тайнам, чтобы до глубины понять намеки поэта (намеки самым смыслом слова и звуком его),— чутье, которое, кажется, дается лишь для материнского

языка (langue maternelle). Все мы, «называемые образованные люди» (пользуясь своеобразным выражением А. Добролюбова), знаем с детства немецкий язык, но вряд ли я ошибусь, сказав, что большинство из нас представляет себе поэзию Шиллера не по подлинникам, а по переводам Жуковского. Точно так же все мы потратили больше семи лет на изучение классических языков, читали на уроках и Одиссею и Илиаду в оригинале, но редко кто из нас знаком с Гомером не по Гнедичу и Жуковскому.

И сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание иностранных языков,— работа поэтов-переводчиков не прекратится. Пока не снимется «проклятие вавилонского смешения языков» (а этого, конечно, не будет *никогда*) и пока «в подлунном мире жив будет хоть один пиит», останутся в поэтических лабораториях тигели для разложения фиалок на их составные элементы. И будущие поэты, так же как современные, воссоздав из этих элементов новое растение, будут досадовать, что оно, в сущности, так не похоже на пленивший их цветок.

Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты.

Все эти достаточно знакомые мысли припомнились мне вновь при чтении переводов Г. Чулкова «Двенадцати песен» М. Метерлинка.

Я давно уже люблю фиалки, выращенные Метерлинком, и готов был радоваться, что они расцвели теперь и «в лесах поэзии родимой». Но в книге Г. Чулкова я не узнал знакомых цветов, хотя форма их лепестков, их окраска и их запах, казалось, были те же. Переводы Г. Чулкова я читал как новые, как чужие мне стихи, хотя в них были точно сохранены образы «Песен», и их строгий, простой язык, и часто даже буквально их слова. И мне непобедимо захотелось самому бросить эти любимые фиалки в тот тигель, от которого предостерегал Шелли.

Но раньше я должен был уяснить себе, в чем недостатки переводов Г. Чулкова, какой скрытый недуг убивает в них все своеобразие метерлинковской поэзии.

Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника,— таковы: стиль языка,

образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. Называю только важнейшие элементы, и называю условными именами, потому что толкование каждого из этих терминов потребовало бы целой статьи. Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов («The bells»[1] Эдгара По) или даже рифмы (многие из шуточных стихотворений). Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода.

Жуковский во всех своих переводах заботился больше всего о том, чтобы передать *сюжет и образы*: таков был *его* метод перевода; он часто изменял даже размер, совсем не думал о движении стиха и лишь изредка обращал внимание на его звуковое значение, почти исключительно при звукоподражании. Фет, наоборот, внимательнее всего относился именно к *движению стиха*, и его русские стихи почти точь-в-точь укладываются на оригинал: цезуре соответствует цезура, enjambement — enjambement[2] и т. д.; Фет жертвовал ради такого совпадения даже смыслом, так что иные гекзаметры в его переводах Овидия и Вергилия становятся понятны лишь при справке в латинском тексте. К. Бальмонт почти исключительно занят передачей *размера* подлинника и совсем, например, пренебрегает стилем автора, переводя и Шелли, и Эдгара По, и Бодлера одним и тем же, в сущности, бальмонтовским языком.

При переводе «Песен» Метерлинка Г. Чулков позаботился прежде всего о том, чтобы передать их *образы* и *стиль*. Его переводы написаны просто, как и сами «Песни». Ему удалось сохранить схематичность Метерлинка, удалось дать, как и в подлиннике, именно символы, отвлеченные, но не сухие. Вся обстановка этой своеобразной поэзии, эта жизнь полусредневековая, полуфантастическая, воспроизведена Г. Чулковым чутко и верно. Можно сказать, что его переводы вводят нас *в тот же мир*, как подлинные «Песни». И, однако, повторяю, русские стихи

[1] «Колокола» *(англ.)*.

[2] Перенос фразы из одного стиха в другой, т. е. несовпадение ритмического и синтаксического ряда *(франц.)*.

звучат совершенно иначе, чем французские. Читаешь Г. Чулкова, а не Метерлинка по-русски.

Мне кажется, что Г. Чулков избрал неверный *метод* перевода. «Песням» Метерлинка их характер, их душу дают не образы, а *склад стиха* и *его движение*. Отвергнув все обычные приемы современного стихотворства, почти пренебрегая размером и лишь как исключением пользуясь рифмой, Метерлинк построил свои «Песни» на ритме образов и слов. Размер у него основан не на числе слогов, а на равновесии образов в стихах и на параллелизме слов; рифма не на звуковом сходстве двух слов, а на их логическом отношении. Этот строго обдуманный прием творчества дал скелет, раму всех двенадцати «Песен». Как только Г. Чулков сломал ее, пересказал «Песни» Метерлинка своими словами,— тотчас они перестали быть «песнями», сделались просто «стихотворениями».

Все сказанное легче уяснить на примере.

Вот текст Метерлинка:

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle?

Elle en donne une à ses parents:
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Elle en donne une à ses amants:
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne.

Elle en donne une à ses enfants.
Ont acheté trois noeuds de fer
Et l'ont enchaînée tout l'hiver.

У Г. Чулкова:

Она имела три короны золотые.
Кому она их отдала?

Одну она родителям дала:
И вот купили сети золотые,
И до весны она в сетях была.

Одну она влюбленным подарила:
Из серебра тенета дали ей,
И в них она до осени ходила.

Одна была подарком для детей:
Тогда ее в железо заковали
И зиму долгую ее не выпускали.

В переводе есть отдельные неудачные выражения: «она имела» (вместо «у нее было»), «влюбленным» (речь идет не о каких-то посторонних «влюбленных», а о *«ее* воз-

любленных», «*ее* милых», «*ее* любовниках» — ses amants); есть досадные лишние слова: «и вот», «тогда»; есть неприятные глагольные рифмы: «подарила — ходила», «заковали — выпускали»,— но вовсе не эти недостатки, почти неизбежные в стихотворном переводе, делают стихи Г. Чулкова так непохожими на стихи Метерлинка. Важнее то, что в переводе утрачен *склад* песни.

У Метерлинка песня разделена на три терцины, и эти три терцины почти тождественны. Каждый из трех стихов первой терцины почти буквально повторяется в двух следующих строфах, на том же самом месте; меняются только последние слова. Так, первый стих первой терцины звучит: «Elle en donne une à ses parents»; во второй терцине изменено здесь только последнее слово: «Elle en donne une à ses amants»; то же и в третьей терцине: «Elle en donne une à ses enfants». Эти последние слова — «parents — amants — enfants» — рифмуются друг с другом, не столько по звуку, сколько по смыслу. У Г. Чулкова вместо этого три совершенно различных стиха: «Одну она родителям дала» — «Одну она влюбленным подарила» — «Одна была подарком для детей». Вторые стихи каждой терцины тоже отличаются только последними словами — «réseaux d'Or», «rêts d'argent», «noeuds de fer» — опять-таки дающими своеобразную смысловую рифму, независимо от излишней уже, случайной звуковой рифмы — «amants — argent», «fer — l'hiver». То же — и третьи стихи каждой терцины. У Г. Чулкова не только нет смысловых рифм Метерлинка, но уничтожен самый параллелизм в расположении слов. И потому-то весь перевод Г. Чулкова, при условной «близости» и «верности», дает впечатление пересказа.

Совершенно то же самое надо сказать о переводе песни «Ils ont tué trois petites filles», построенной аналогично.

В песне «Quand l'amant sortit» параллельны у Метерлинка вставные строки (вторая в каждой строфе) «J'entendis la porte», «J'entendis la lampe», «J'entendis son âme». У Чулкова и порядок слов и однообразие их нарушены: «Я *слышал* двери скрип», «Я *видел* лампы свет», «Ее дыханье я *узнал*».

В песне «Les trois soeurs aveugles» параллельны у Метерлинка стихи, начинающие каждую из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «Ah! dit la première», «Ah! dit la seconde», «Non! dit la plus sainte». У Г. Чулкова эти смысловые рифмы

утрачены: «Ах, сказала одна», «Ах, сказала вторая *тогда*», «Нет, сказала святая в *ответ*».

В песне «On est venu dire» параллельны у Метерлинка тоже стихи, начинающие каждую из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «A la première porte», «A la seconde porte», «A la troisième porte». У Г. Чулкова этот параллелизм совершенно нарушен: «У первых я теперь дверей», «Передо мной вторая дверь», «У третьих я стою дверей».

Сходные примеры можно привести изо всех двенадцати «Песен». Если сравнивать каждый стих отдельно, большею частью приходится признать перевод Г. Чулкова удачным; его отступления от подлинника, по-видимому, ничтожны. Но незаметно, почти нечувствительно, эти незначительные отступления видоизменяют весь характер «Песен». Г. Чулков пренебрег тем самым, что дает все своеобразие поэзии Метерлинка. Он поступил почти так же, как иные портретисты, точно сохраняющие черты лица, но не умеющие схватить его выражения.

Жуковский в предисловии к переводу Одиссеи говорит, что гораздо важнее передать течение речи Гомера, чем гоняться за фактурой отдельного стиха. Так в «Песнях» Метерлинка важнее их склад, чем их образы. Переводчик «Песен» вправе и обязан, ради сохранения их склада, жертвовать точной передачей их образов. «Вольным» переводом этих «Песен» надо признать не тот, который удаляется от точного воспроизведения картин подлинника (если, конечно, замысел автора, «идея» песни и проникающее ее настроение сохранены), но тот, который разрушает особенности ее склада. Часто необдуманная верность оказывается предательством.

«В искусстве каждый делает не то, что хочет, а то, что может». И, конечно, в предлагаемых здесь переводах семи «Песен» мне далеко не удалось применить те самые приемы, которые я только что защищал. Но я твердо уверен, что только этим путем,— заботясь более о *складе* песен, чем о их «внешнем» содержании,— можно приблизиться к верному воспроизведению поэзии Метерлинка по-русски.

Замечу кстати, что иные из моих переводов уже были раньше напечатаны (в «Книге раздумий», в приложениях к журналу «Звезда» и в одной московской газете — т. е. в изданиях мало заметных или мало замеченных).

1905

СОВРЕМЕННЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

Упрекают современную поэзию за то, что она далека от жизни. Напоминают слова Некрасова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Допустим. Но остается вопрос: обязан ли поэт выполнять свой гражданский долг именно стихами? Тогда надо будет требовать от золотых дел мастера, чтобы он служил гражданской общине именно своими изделиями и чтобы доктор лечил только раненных в уличных, партийных схватках. Не правильней ли справляться, как отнесся поэт к своим обязанностям гражданина, в его биографии, а не в его книгах. Может быть, в иные дни поэт, как гражданин, обязан идти на баррикады, но он не обязан рассказывать об этом в особой поэме. Ведь никто не требует, чтобы поэты, вместо исполнения общенародной воинской повинности, писали по томику солдатских песен.

Да и как, собственно, может поэзия непосредственно влиять на общественные движения? Лишь очень слабо. По крайней мере,— поскольку она действительно поэзия, искусство, а не рифмованное и риторически изукрашенное рассуждение. В борьбе партий полезнее ораторское дарование, чем умение слагать стихи, политические познания, чем фантазия, житейская сообразительность, чем художественный вкус. Поэт может написать боевую песенку, как Тиртей или как Руже де Лиль, но если поэты без конца будут сочинять все новые марсельезы и карманьолы, самые ярые революционеры скажут им: «С нас довольно!» Требовать, чтобы все искусство служило

общественным движениям, все равно что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что приготовляла материю для красных флагов.

У искусства есть своя область — тайны человеческого духа, и здесь оно не может оказаться «чуждым жизни», потому что вся наша жизнь не что иное, как ряд наших душевных переживаний. Искусство изучает составные элементы жизни, как химия составные элементы вещества. В природе почти не встречаются в чистом виде ни кислород, ни фосфор, ни хром: их искусственно выделяют из различных соединений, чтобы тем полнее, тем точнее исследовать. Так современное искусство стремится изучать, в своей творческой мастерской человеческие страсти в их чистом виде. И говорить, что его создания поэтому нежизненны, так же близоруко, как утверждать, что радий не действительность, потому что его добывают в лабораториях.

Конечно, события дня — современность, но и вопросы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла тоже современность для наших дней, как для времен Орфея. Каждая эпоха дает на эти вопросы свой ответ, с точки зрения своей науки и своей философии, и перед каждым мыслящим человеком эти вопросы встают опять, вечно жизненными, вечно новыми. Неужели во дни революций надо пренебречь, как несвоевременной, загадкой добра и зла? Может ли выйти из моды любовь или устареть смерть? Если поэзия нужна когда-либо, если она не игрушка праздности,— она нужна во все дни, столь же во дни «бед», как и «торжеств» народных.

Чем свободнее формы общественной жизни, тем решительней может искусство предаваться исключительно своему назначению. Где общественная жизнь стеснена, произведениями искусства пользуются часто как окольным путем для распространения общественных идей или как тайным оружием в борьбе общественных групп. Где слово, устное и печатное, свободно, для этого нет более надобности. Для политической проповеди там есть иные, более действительные средства: речи на митингах, парламентские прения, газетные статьи. Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам общественности. В свободной стране искусство может быть, наконец, свободно.

1905

ПИК. ВАШКЕВИЧ

ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО СОВРЕМЕННОСТИ[1]

«Мне не смешно, когда фигляр презренный — пародией бесчестит Алигьери»,— восклицает у Пушкина Сальери. И этот крик негодования понятнее, человечнее, чем олимпийский, веселый смех полубога Моцарта. Нет, не смешно, а горько и больно, когда искажают и унижают дорогую мысль, заветную идею, особенно под видом ее защиты. Лучшие умы нашего времени мечтают о том, чтобы сценическое представление вновь стало священнодействием, как то было в древней Элладе. На страницах «Весов», в сильных и убедительных статьях, развивал эту мечту Вяч. Иванов. Он указывал между прочим, что в ней заложена другая, бо́льшая надежда: в ней намечен путь от нашего современного, келейного, «малого» искусства — к искусству «великому», всенародному. И не смешно, когда эту проповедь подхватывают непрошеные радетели, не понимающие ее смысла, оскорбляют ее нелепыми доводами и неверными выводами, делают смешной в бессвязном пересказе.

Г. Вашкевич на первой странице «эскиза о слиянии искусств» скорбит о том, что «с прекрасного времени дионисийских игр» нет «священного театра трагедии, театра периферий», хотя осталось желание, «надев венки, стать не зрителями, а молящимися этой мистерией». (Почему театр трагедии оказывается в то же время театром периферий, неизвестно.) Далее сообщается, что для периферического театра, в котором зрители должны

---

[1] Н. В а ш к е в и ч. О слиянии искусств. Эскиз. М., 1905. *(Прим. В. Брюсова.)*

сидеть в венках, уже есть репертуар: драмы Метерлинка и Аннунцио, только их не умеют исполнять. До сих пор Метерлинка и Аннунцио играли так, «как будто дело шло о пьесе повседневных переживаний Гоголя, Островского, Шекспира или Чехова» (это «Лир» или «Гамлет» Шекспира — «повседневные» переживания! благодарим покорно!), а надо их играть так, чтобы «во что бы то ни стало *убить ясность* звуков и всего видимого» и при этом «далеко уйти в область *странных* форм». Таким способом и получится «театр периферий», который характеризуется еще как «театр меньшинства», «замкнутый от неверующих» и «изображающий *оболочки* случайностей, а не внутренности их».

Уже из этих выписок видно, с чем имеешь дело. Отчужденность искусства от народа, его замкнутость в круге меньшинства всегда была и остается проклятием нашего века, тяготеющим над современными поэтами. С ней можно мириться во имя высших целей, но нельзя, но преступно возводить ее в принцип. Отдельные голоса, славившие такую отчужденность (Малларме, Рембо), были криками отчаянья, вырвавшимися во дни, когда казалась потерянной всякая надежда вернуть истинное искусство всему народу. Едва воскресла такая надежда, как ей отдались со страстью все деятели «нового искусства»: Верхарн во Франции, Гофмансталь в Германии, тот же Метерлинк, тот же Аннунцио. Проповедовать *теперь* уход в «*странные*» формы, убивание ясности, образование особого, замкнутого театра для меньшинства — значит повторять идеи блаженной памяти д'Эссента, значит воскрешать худшие стороны покойного декадентства, значит видеть в «новом искусстве», говоря слогом самого г. Вашкевича, лишь его «оболочки», а не внутреннее содержание.

Впрочем, г. Вашкевич, кажется, не ответствен за свои слова. Бессвязные фразы, образующие его эскиз, противоречат одна другой. Сначала он уверяет, что периферический театр «должен вернуться к примитивам своего празднично молитвенного исхода». «Образы такой новой формы,— говорит он,— будут похожи на средневековые примитивы иконописи на высоких окнах соборов». Потом оказывается, что это возвращение к «примитивам» и к «молитвенным истокам» (мы думали бы, к простоте античной сцены и к условности дорафаэлевской живописи) должно состояться через введение в театральную технику

таких ухищрений, как «звуковых фонов», «красочной темноты», «вуалирования сцены», наконец «запахов» и даже (признаемся, не очень понимаем, как это осуществить) — «осязательных впечатлений» для зрителей. Однако из другого места «эскиза» явствует, что для настоящей «дионисийской игры», для истинно периферического театра все это лишнее. Сказав, что современные режиссеры, ставя античные драмы, воспроизводят обстановку античного театра: просцениум, три двери, жертвенник, г. Вашкевич восклицает: «Дионисийская игра как раз была чужда *всему этому*. Она была вне времени и вне места». Восклицание совершенно невразумительное. Уж, конечно, античный театр не был чужд обстановки античного театра, в нем *были* проскенион, три двери, жертвенник,— это во-первых. Во-вторых, «дионисийская игра», т. е. праздники Диониса, происходили никак не «вне времени и вне места», а в определенную эпоху и в определенных странах. Действие античных трагедий обычно приурочивалось к определенным событиям, которые самими драматургами считались историческими, и кроме того, эти трагедии переполнены бытовыми чертами эллинской жизни. В-третьих, наконец, пристало ли воскрешать то, что должно быть «вне времени и вне места», с помощью таких ультрареальных средств, как «вуалирование сцены» или предоставление зрителям обонятельных и осязательных впечатлений?

В «Весах» сообщалось не раз, что г. Вашкевич является инициатором основавшегося в Москве «Театра Трагедии», обещающего ряд интересных постановок, в том числе драму К. Бальмонта. Сколько нам известно, к этому начинанию привлечено немало действительно живых сил: талантливых молодых художников, артистов, ищущих новой правды в своем искусстве, и т. д. «Театр Трагедии» может оказаться значительным и важным явлением, так как театральное дело, действительно, ждет своего перерождения. Но для этого «Театр Трагедии» прежде всего не должен руководствоваться идеями г. Вашкевича.

1905

ЗОЛОТОЕ РУНО

«Декадентство», как литературная школа, кончается. Есть свой предельный возраст и у литературных школ. Моисей определял среднюю продолжительность человеческой жизни в 80 лет; литературные школы живут вдвое меньше: лет 35—40. Столько времени длился романтизм, возникший в начале XIX века и исчезнувший в 40-х годах, при распространении реализма, но не более процарствовал и реализм, через 40 лет выродившийся в безобразный натурализм. Началом «декадентства», как литературной школы (если не считать его предшественников: Эдгара По, Бодлера, английских прерафаэлитов), надо признать 70-е годы: в 1873 году появилось 2-ое издание книги Артюра Рембо «Une Saison en Enfer»[1], в 1874 — «Romances sans paroles»[2] Верлена. Временем расцвета «декадентских» и «символических» школ во Франции были 80-е годы и первая половина 90-х; с середины 90-х начинается уже постепенное падение их. В Германию и особенно во всегда запаздывающую Россию новые художественные идеи проникли в 90-х годах и развились полно лишь в конце этого десятилетия и в первое пятилетие XX века. Но теперь и у нас и в Германии, как раньше во Франции, эта волна спадает, возникает сознание, что «новые» идеи уже стали старыми, и более зоркие и более сильные уже ищут опять новых путей, хотя, конечно, не позади, а перед собой.

Давно, однако, отмечено, что именно тогда, когда идеи ветшают, когда начинают вскрываться их внутренние, роковые противоречия,— они проникают, наконец, в

[1] «Лето в аду» *(франц.)*.
[2] «Романсы без слов» *(франц.)*.

сознание большой публики. К сожалению, широкие круги в литературе и искусстве всегда живут вчерашним днем, как провинция всегда носит прошлогодние моды. В «героическую» эпоху декадентства, когда появлялись лучшие создания Верлена, Малларме, Метерлинка,— их никто не хотел читать во Франции, над ними только смеялись. В наши дни Верлен признан на родине за великого поэта, книги Метерлинка расходятся в десятках изданий, консервативнейшая «Revue de Deux Mondes» печатает стихи Анри де Ренье, и французская Академия увенчала сборник поэм Фернанда Грега. У нас в России и этот процесс запоздал. Но достаточно вспомнить, что десять лет тому назад все удовлетворялись теми характеристиками поэтов «нового искусства», какие давал Макс Нордау (характеристики эти сводились к словам: «идиот», «кретин», «графоман», «помешанный»), чтобы согласиться, что и у нас в этом отношении переменилось многое. Теперь драмы Метерлинка («жалкий умственный калека», по определению Нордау) и д'Аннунцио идут на сценах и в Петербурге, и в Москве, и в провинции; стихи Верлена и Верхарна переводят «Мир божий» и «Сборники Знания»; книги Оскара Уайльда, Ст. Пшибышевского и Кнута Гамсуна распространены по России в десятках тысяч экземпляров. И вот мы, участники и деятели литературного движения последних лет, не знаем, как отнестись к этой «победе» тех идей, которые были нам когда-то близки и дороги, *сквозь* которые мы прошли и которые составляют теперь для нас уже оставленный этап пути.

В таком недоумении я чувствую себя перед новым московским журналом «Золотое руно»[1]. Я не могу не воздать должного этому изданию, как прекрасному по внешности и очень интересному по содержанию. По числу иллюстраций, по тщательности выполнения их «Золотое руно» может соперничать с лучшими изданиями Запада. В списке сотрудников — много имен, ставить рядом с которыми свое мне всегда казалось честью и гордостью: М. Врубель, К. Сомов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов... Идеи, развива-

[1] «Золотое руно», журнал художественный, литературный и критический. Редактор-издатель Н. Рябушинский. Подписная цена на год (12 №№) — 15 р. *(Прим. В. Брюсова.)*

емые журналом, все те самые, которые мне приходилось отстаивать и самому; иные из них впервые были высказаны в русской литературе именно мною. Рассматривая и читая два вышедших №№ «Золотого руна», я почти все находил истинно художественным, почти все одобрял и почти со всем соглашался или, по крайней мере, вспоминал, что еще недавно был с этим вполне согласен.

И все же роскошные страницы «Золотого руна», на которых напечатаны и мои стихи, непобедимо кажутся мне пышным саркофагом, великолепной гробницей, где, с почестями, с прощальными надгробными речами, погребают русское «новое искусство». Весь этот «новый» журнал говорит мне о чем-то старом, прошлом, и «золотое руно», которое он предлагает читателям, добыто не им, а другими, задолго до того, как он снарядился в путь. По какой-то иронии случая (а может быть, и не случая), впечатление еще усиливается тем, что иные участники первых №№ дали произведения, написанные несколько лет тому назад.

Так, Д. Мережковский напечатал поэму в октавах; относящуюся, если не ошибаюсь, еще к началу 90-х годов, Ф. Сологуб — «Книгу совершенного самоутверждения», тоже вещь не новую — формулирующую те его мысли, которые он вот уже более десяти лет развивает в своих стихах; мои стихи датированы 90-ми годами... К. Бальмонт, К. Сомов, М. Врубель представлены их последними созданиями, но нет сомнения, что деятельность этих художников уже замкнула свой круг, что они уже выяснили свою личность до конца и что все их новые произведения не более как повторение, в лучшем случае, развитие их прежнего творчества.

Никаких новых имен в двух первых №№ «Золотого руна» — нет; все участники — то, что называется у французов arrivés[1], люди с тем или иным положением в литературе и в мире художников. Нет даже новой группировки уже известных имен, как то было в «Новом пути», в «Вопросах жизни», как это теперь предполагается в «Факелах»: редакция «Золотого руна» просто целиком взяла готовый список бывших декадентов. Единственное, что сближает сотрудников в этом торжественном мавзолее, воздвигаемом «на диво черни простодушной» и выдаваемом за златопарусный арго,— это их прошлое.

[1] Достигшие положения *(франц.)*.

Здесь собраны все те, которые в свое время числились в «декадентских» и «символических» литературных школах и которых наша малоосведомленная критика и поныне продолжает именовать «декадентами». Между тем «декадентство» для нас — это тот исходный пункт, от которого все мы давно разошлись по разным направлениям. Истины, открытые «новым искусством»,— это те азбучные истины, с которыми мы все согласны и которые поэтому нас не волнуют более.

Вот почему в «Золотом руне» царит важная тишина; ничто не проповедуется в нем со страстностью, с боевым задором. «Золотому руну» не за что бороться. Его путь — это тот, который в течение *тридцати* лет проторяли французские поэты и который вот уже больше десяти лет ведут их русские сотоварищи. Все те мысли, которые разделяет «Золотое руно», были в свое время твердо обоснованы в «Северном вестнике», в «Мире искусства», в «Весах», и ему достаточно, вместо руководящих статей, перепечатывать страницы из этих изданий. Правда, в 1 № «Золотого руна» редакция выставила свою эстетическую программу, заявив, что «искусство — вечно, едино, символично и свободно», но это такая широкая программа, что в нее проваливается всякое определение. Кто из числа людей, сколько-нибудь мыслящих, сомневается в наши дни, что искусство именно таково? Ратовать за «вечное, единое, символичное, свободное» искусство — не значит ли, подобно рыцарю печального образа, выезжать на ветряные мельницы за Дульцинею Тобосскую?

Есть, впрочем, у «Золотого руна» особенное, специальное назначение: знакомить с современным русским искусством Запад,— и поэтому весь текст в журнале печатается на двух языках: русском и французском. Мы не говорим уже о страшных трудностях, представляемых подобной задачей: где найти переводчиков, которые из месяца в месяц, срочно, давали бы действительно художественные переводы писателей столь трудных по стилю и столь разнообразных по своим индивидуальностям, как К. Бальмонт, Андрей Белый, Ф. Сологуб, З. Гиппиус? Но, помимо этого, сама идея двуязычного журнала кажется нам ошибочной. Чтобы ознакомить Запад с русским художественным творчеством последних десятилетий, надо его представить в его самых характерных, самых сильных созданиях, а вовсе не непременно в самых последних. Какое понятие можно будет составить о Вру-

беле, пересмотрев этюды и наброски, сделанные художником во время его последней болезни, и не зная ни его «Демона», ни «Пана», ни «Царевны Лебедь». Или еще: можно ли предлагать знакомиться с поэзией К. Бальмонта по ее образцам последних лет, когда творчество его явно находится в упадке. Нам кажется, что для ознакомления Запада с новым русским искусством нужен не журнал, а ряд книг и альбомов.

Что же такое «Золотое руно»? Это интересные и артистически изданные сборники, не дающие ничего нового, но позволяющие группе художников досказать начатые речи. Это — прекрасное, с любовию выполняемое издание, похожее, однако, на чужеядное растение, на красивую орхидею, питающуюся соками, не ею добытыми из земли. Это — роскошный дворец, в котором могут мирно успокоиться те из бывших «декадентов», которые устали от мятежа своей юности и готовы почить на сохнущих лаврах, привычной рукой бряцая на струпах и помахивая кистью. «Золотое руно» заканчивает период в искусстве, но ни в каком случае не начинает нового. И, как «завершение», как «итог» — «Золотое руно», конечно, имеет право на существование и получит свое место в истории русской журналистики. Издатели же его вправе обратить все мои упреки от себя на нас, сотрудников, сказав им: «Мы сделали свое дело, мы создали вам, по вашему собственному признанию, прекрасный журнал: чем же мы виноваты, что вы принесли нам старые слова, истертые ценности и уже сбывшиеся пророчества?»

1906

КАРЛ V

Диалог о реализме в искусстве

Не так давно мне случилось присутствовать в редакции одного декадентского журнала на чтении молодым начинающим автором его трагедии «Карл V». Автор был для нас человеком совершенно чужим, и среди нас лично знал его только один постоянный сотрудник, представивший его редакции. Кроме этих двух лиц, которых я буду называть *автором* и *критиком*, на чтение собралось еще человек восемь, среди них: *издатель* журнала, известный *поэт* и юный *философ-мистик*. Драма слушателям не понравилась, и они подвергли ее беспощадной критике. Автор защищался смело и, во всяком случае, упорно. Спор, коснувшийся некоторых наиболее жгучих вопросов искусства, показался мне достаточно любопытным, чтобы записать его. Разумеется, я не мог восстановить всех подлинных выражений, так как составлял свой отчет по памяти, на другой день после чтения. Во многих случаях мною передан только смысл сказанного, но, где мог, я старался сохранить и манеру речи. Мелкие, незначительные реплики я счел себя вправе опускать совершенно. Поэтому, по моей записи, спор идет только между пятью лицами, тогда как в действительности, время от времени, вмешивались в него и остальные присутствующие.

В. Б.

Разговор начался с мелких замечаний о второстепенных подробностях трагедии. Одни указывали на промахи автора против исторической правды; другие находили

непоследовательности в характеристике действующих лиц; третьи критиковали стихи трагедии с точки зрения метрики. Понемногу, однако, перешли к самой концепции драмы, и все единогласно (кроме *критика*) отнеслись к ней неодобрительно.

И з д а т е л ь. Простите, но я скажу вам прямо: мне ваша драма вовсе не понравилась. Я готов признать, что характеры Карла V, Лютера, Филиппа II, Марии Тюдор у вас очерчены верно, что если и есть в пьесе исторические ошибки, то они незначительны. Но ведь вы написали какой-то научный трактат, имеющий целью ознакомить нас с эпохой, а не художественное произведение! Я предпочту драму, преисполненную каких угодно анахронизмов, в которой исторические деятели будут перелицованы на какой угодно лад, только бы в ней была поэзия. Оставьте историю ученым, а поэтам — творчество!

К р и т и к. Но позвольте, что вы называете творчеством?

П о э т. Не будем подымать бесконечных вопросов, о которых можно спорить всю жизнь. Это неверно, что в драме нет поэзии, но я понимаю, почему так кажется многим. Дело в том, что времена простого повествования во вкусе Диккенса и Бальзака прошли безвозвратно. Мы не можем более довольствоваться «рассказом для рассказа». Нам мало, если поэт дает нам лишь описание внешних событий, и мы спрашиваем: «а что же за этим?» Короче, мы требуем, чтобы за очевидной красотой художественного создания таилась скрытая отвлеченность.

А в т о р. А еще проще говоря, вы обвиняете мою драму в том, что она не «символическая»?

И з д а т е л ь. Если хотите,— да! Символизм — это то последнее, что создано человеческим искусством и через что лежат все пути вперед. Заметьте, что все настоящие современные художники — символисты. Все, что в современной литературе чуждо символизма,— не настоящее! Это не априорные утверждения, это показывает нам опыт. Возьмите современную русскую поэзию. Есть ли хоть один талантливый поэт, который не примкнул к нам? Или вы считаете Аполлона Коринфского, Ратгауза, Ивана Бунина, Скитальца или Тана в самом деле поэтами?

А в т о р. Этих господ я, подобно вам, истинными поэтами не считаю, но в своем рассуждении вы делаете логическую ошибку. Вы говорите *о новой поэзии, о новом*

искусстве, о том благодетельном и живительном движении, которое возникло во Франции в последнюю четверть прошлого века,— а произносите слово «символизм». Это несправедливо. «Символизм» был лишь одной частью этого движения, вернее одной из теорий, выставленных им, не более. Неужели Верлен был из числа символистов? — он смеялся над ними. Неужели наш Бальмонт — символист?

И з д а т е л ь. Вы хотите узко понять символизм. Я считаю, что символизм неразрывно связан с тем, что называется в литературе декадентством и импрессионизмом. Символизм, импрессионизм и декадентство — это, так сказать, психологическая лирика. Эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток. Верлен и Бальмонт — бесспорно импрессионисты, художники, передающие намеками свои субъективные переживания,— и потому они «символисты», хотя бы сами отрицали это.

К р и т и к. Мы только запутываем вопрос. Если символизм, импрессионизм и декадентство — три течения одного и того же, то укажите нам то существенное, что их роднит. Иначе сказать, дайте нам определение символизма.

И з д а т е л ь. Извольте. Символическая поэзия, а вместе с тем импрессионистическая и декадентская,— это такая, в которой сливаются два содержания, сливаются органически, не насильственно: внешнее и внутреннее. За красотой внешних картин и образов, даваемых поэтом, таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический.

П о э т. Помню, кто-то прекрасно сравнил символическую поэзию с рекой летним утром, когда ее воды гармонически слиты с солнечным светом.

А в т о р. А на деле всегда выходит, что символизм оказывается просто художественной аллегорией. Таков он в драмах Метерлинка, таков у Верхарна, особенно в сборнике «Les Villages Illusoires»[1], у Малларме, в «Потопувшем Колоколе» Гауптмана, в «Строителе Сольнесе» Ибсена, в «Славе» Аннунцио и везде, во всех прославленных символических произведениях.

П о э т. Нет, между аллегорией и символизмом есть определенная разница. В аллегории художественная сто-

[1] «Призрачные деревни» *(франц.)*.

рона, самый рассказ, принесена в жертву основной мысли, идее, и без нее не имеет смысла. В символическом произведении внешнее содержание живет вполне самостоятельной жизнью. Я опять приведу чужие слова, на этот раз Бальмонта: «Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутливо поучительным тоном площадного певца; символика говорит исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствия». В символике оба смысла рождаются в душе поэта одновременно и самопроизвольно, тесно сплетены один с другим, насквозь проникают один другой. В аллегории внешнее содержание насильственно притянуто, придумано для выражения какой-нибудь старой моральной истины.

А в т о р. Так это *в плохой* аллегории! А вспомните аллегорические группы Микеланжело. Разве в них внешнее выражение притянуто, придумано? Разве оно не слито органически с самой идеей?

П о э т. Но они уже символичны!

А в т о р. В таком случае будем называть аллегорией плохую символику, а символом — хорошую аллегорию. Но дело не в словах. Вопрос в том: прибавляет ли что-нибудь второе, внутреннее содержание, к художественному значению первого, внешнего содержания? Значительнее ли, прекраснее ли символическое произведение потому, что в нем за внешним рассказом скрыта некая философская, метафизическая мысль?

П о э т. Поэт, просто воспроизводящий действительность,— раб ее; поэт-символист осмысливает действительность. Реалисты не более как наблюдатели, что-то вроде фотографических аппаратов. Символисты — всегда мыслители, истолкователи жизни. Реалисты в своих произведениях оставляют вас, как и в жизни, лицом к лицу с природой. Символисты ставят между вами и природой посредствующее звено: тайну своего творчества.

А в т о р. Ах, никто не против того, чтобы поэты были и мудрецами, чтобы поэзия не только изображала, но и осмысливала мир. Никакие, самые ярые натуралисты не станут с этим спорить. Но *как* этого достигнуть? Вы уверяете, что мир осмысливается в символических произведениях. Возьмем «Смерть Тентажиля», драму, конечно, символическую. «Внешнее» ее содержание прекрасно, сильно, истинно художественно. Но каково ее

«внутреннее» содержание? Что смерть беспощадна и безжалостна, что все должны умереть? Но чтобы сообщить человечеству такую новую для него истину, право, не стоило писать драму!

П о э т. Вы ошибаетесь. В «Смерти Тентажиля» не только эта мысль, но и целый ряд других. Символика тем и глубока, что допускает не одно, а много толкований. Царица в «Тентажиле» — и Смерть, и Судьба, и Ужас Жизни, и все, чему имя Неизбежность. Точно так же остров Тентажиля — это и наш мир, и наша душа, и области, доступные нашей мысли...

А в т о р. И все равно, какие ни давайте объяснения,— вы выведете только скудные, давным-давно известные истины. Но возьмем еще пример: «Слепых» того же Метерлинка. Вы хорошо помните драму? Слепых повел на прогулку старый священник — и умер; без проводника они в отчаянье, предвидят свою гибель и взывают ко всякому прохожему о спасении. Аллегория ясна. Остров — это мир; слепые — человечество; их проводник — вера. Вера в людях умерла, и они готовы следовать за любым прохожим, только бы найти руководителя... Что́ бы вы сказали о публицисте, в статье которого в конце концов сообщалась бы только такая, столь оригинальная мысль?

П о э т. Простите, но вы опошливаете своим истолкованием драмы Метерлинка.

А в т о р. Вы, может быть, думаете, что я не люблю Метерлинка? Напротив, я очень люблю его драмы, но люблю не за их символичность, а вопреки ей. Для меня совершенно достаточно внешнего содержания этих драм. В царице «Тентажиля» я предпочитаю видеть фантастическую царицу, а не Смерть. В драме Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся» мне кажется достаточно драматичным самый ее сюжет, ее «внешнее» содержание. Рубек встречает ту, которую любил когда-то, но к любви которой в свое время отнесся слишком легкомысленно. Он и теперь ее любит, с тайной, но глубокой тоской о прошлом, уже недоступном. Она — помешанная, но он не замечает этого, не хочет заметить. Она говорит ему безумные слова, он отвечает ей, как сознательной душе. Она зовет его в горы, он покорно следует за ней, и они погибают. Разве это не трагедия? Зачем мне вдумываться в имена Ирены и Майи, зачем мне подставлять под эти образы какое-то второе, скрытое содержание?

Поэт. Вы, как дитя, довольствуетесь внешним в символике. Что ж, это вполне законно. Символическая поэзия именно такова, что в ней можно наслаждаться и непосредственными впечатлениями. Но кто умеет, тот читает между строк, и ему открывается затаенное там!

Автор. Я вовсе не прочь читать между строк. Но я требую, чтобы затаенное там действительно стоило того, чтобы его прочесть. Сколько я ни знаю символических произведений, в них «между строк» можно вычитать только такие изречения мудрости, как: «Красота оправдывает все», «Истина, не оживленная чувством, бессильна», «Любовь искупает всякий грех и возвращает душе невинность», «Художнику, унизившему свой божественный дар ради земных выгод, нет другой надежды, кроме пирваны», и т. д. и т. д. Почему подобные афоризмы были бы признаны банальностями в книге философа и почитаются откровениями, когда их надо выудить из драмы? Если уж поэтическому произведению таить в себе второе, тайное содержание, то пусть оно будет на уровне современной мысли, на уровне современной философии и науки!

Поэт. А поэтические места в «Заратустре»?

Автор. Чистая аллегория, по вашему собственному определению! Вспомните юношу, откусывающего голову змее! Разве здесь весь внешний рассказ не явно выдуман, чтобы выразить некую идею? Нет, ваш пример неудачен.

Мистик. Позвольте мне вмешаться в спор. Мне кажется, вы оба слишком поверхностно определяете символ. Во всем временном не может не просвечивать вечное. Зоркий глаз во всем, мелькающем перед нами, усматривает недвижное, основное. Иначе говоря, через явления мы познаем вечные «идеи». Или, как говорит Гете: все преходящее есть лишь подобие, символ, Gleichniss. Поэт и должен быть тем зорким, который видит вечное во временном. Воспроизводя в своих созданиях явления мира сего, он должен обнаружить через них идеи, должен сделать явления просветом в иной мир, должен помочь более слабым глазам читателей. Вот значение символа в поэзии. Символ, от греческого слова symballo — связываю, связывает временное с вечным. Вы совершенно напрасно выискивали мысли, скрывающиеся под поэтическими символами. В символах не скрывается никаких мыслей. Смысл символа нельзя передать в форме какой-либо рассудочной истины: этот смысл может быть воплощен лишь в форме своего символа, ни в какой иной. Символика — вне той

области, где господствуют рассуждения и доказательства; она действует не на наш ум, она дает непосредственно очевидное для души; она — там, где начинается мудрость.

А в т о р. Но таким толкованием символа вы совершенно уничтожаете учение *о двух содержаниях* в символическом произведении. Содержание остается одно: внешнее. Ведь ваша «идея» может быть усмотрена «зоркими глазами» в любом жизненном событии, в любом явлении природы, а следовательно и в их реалистическом воспроизведении. По вашему определению, символическая поэзия отличается от несимволической лишь тем, что читателю в ней *легче* от данного внешнего содержания перейти к идее, а никак не тем, что в ней есть *и идея и явление*, тогда как в несимволической одно голое явление.

М и с т и к. Скажу вам больше. Напротив того: символическая поэзия отличается именно тем, что в ней *один* смысл, одно содержание, тогда как в несимволической часто *два*. Самые последовательные натуралисты не могли довести себя до того, чтобы действительно стать простым фотографическим аппаратом, безвольно отмечать течение действительности. Сам Золя сознавался, что последовательный реализм немыслим. Поэт непременно *выбирает* из реальности отдельные моменты и тем самым дает ей свое объяснение. Поэт-реалист подставляет, как объяснение, какую-нибудь мысль, какую-нибудь рассудочную истину, которая и остается, как второе, скрытое содержание, в поэтическом произведении. Так, в «Ругон Маккарах» за внешним рассказом затаена мысль о наследственности. И вообще все творчество Эмиля Золя вполне подходит под то определение символизма, какое мы здесь слышали. Напротив, истинный поэт-символист чужд всякой предвзятой мысли; он только хочет прозреть в самую глубину явления, хочет выявить в своем создании, тайную сущность вещи...

А в т о р. В таком случае я не понимаю, чем ваш символизм отличается от моего реализма. Выявить сущность вещи — не значит ли это воспроизвести ее особенно правдиво, в высшей степени реально. Ведь сходство достигается не тем, что художник верно передает случайные подробности, но тем, что он верно передает существенные черты. Кто хочет быть истинным реалистом, конечно, должен заглядывать в самую глубину явлений, а не скользить взглядом по их поверхности.

И з д а т е л ь. Однако гг. реалисты, поборники «правды в искусстве», учили иному и поступали иначе!

А в т о р. Я думаю, что все истинные художники были поборниками правды в искусстве и что истинное искусство было реалистичным всегда. Поэты никогда не знали другой задачи, кроме воспроизведения правды жизни,— начиная с авторов библейских книг, через Эсхила, Гомера, Данте, Шекспира, Гете, Гюго, до Ибсена и Верхарна. Менялось лишь понятие самой правды. Классики XVIII века, например, были уверены, вместе с догматической философией, что есть одна незыблемая действительность, общая для всех — и надеялись достичь правды в искусстве, подражая античным ее воспроизведениям. Романтики, последователи Канта и идеалистической философии, поняли, что мир — субъективный феномен, и, тоже желая быть верными действительности, старались точно передавать свои субъективные, личные переживания. Реалисты верили в предпосылки позитивизма и думали, что к правде приводит опыт. Декаденты не знали другой правды, кроме правды мига, и запечатлевали в поэзии миги жизни во всей их непосредственности... Но на всех знаменах искусства стоял один и тот же, единый девиз его: Правда!

П о э т. Вам придется исключить из числа истинных поэтов такие имена, как Эдгар По, Метерлинк, Данте Габриель Россетти, Суинберн, Малларме...

А в т о р. Нисколько. Я исключу только их толкователей, выставляющих на первое место в их творчестве несущественное. Драмы Метерлинка прекрасны, если не искать в них второго содержания. Рассказы Эдгара По поразительны своей психологией и гипнотической силой своего языка, а не затаенными в них мыслями сомнительной философской ценности. То же скажу и о других, названных вами.

И з д а т е л ь. Итак, вы проповедываете возвращение назад: к «рассказам для рассказа», к «удвоению природы искусством»?

А в т о р. По финскому поверию, назвать предмет его настоящим именем — значит заколдовать его, приобрести над ним полную власть. Задача искусства — искать настоящие имена для предметов и явлений мира. Художник не может сделать бóльшего, как верно воспроизвести действительность, хотя бы и в новых, фантастических сочетаниях ее элементов. Кому не довольно этого, пусть

оставит искусство и ищет иного в науке, в философии, в теургии, где хочет. Старайся быть правдивым в своем творчестве — вот вечный и единый завет поэту: правдивым и в замысле своего произведения, и в его отдельных частях, и в каждом образе, и в каждом выражении. Ищи лишь этого, пытай у души своей лишь одного: где правда. А прочее все приложится тебе.

Спор, собственно, этими словами и был закончен. Все, что говорилось после, было лишь повторением уже высказанных доводов. Что же до трагедии «Карл V», то она редакцией журнала принята не была.

1906

«ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Все новые произведения Л. Андреева возбуждают внимание критики и общества, об них пишут, говорят, читают лекции, собеседуют. Надо признать, что это — вполне заслуженно: Л. Андреев — талант истинный, выдающийся. Среди современных беллетристов он должен занимать одно из первых мест, хотя, может быть, и не самое первое, какое так охотно предоставляет ему дружеская критика.

За Л. Андреевым уже насчитывается ряд сильных и удачных созданий, которые присоединятся к общему богатству русской литературы. Многие мелкие рассказы первого периода его деятельности, как «В тумане», «Бездна», и более крупные вещи позднейших лет, как «Жизнь Василия Фивейского», «Мысль», «Призраки»,— имеют право если не на так называемое «бессмертие», то на жизнь не менее долгую, чем рассказы И. Тургенева или Гюи де Мопассана.

Л. Андреев представляется нам хорошим, талантливым писателем, но вовсе не мировым гением. Не ставя Л. Андреева в смешное и ложное положение, можно его равнять с выдающимися писателями, нашими и западными, но лучше остеречься и не проводить параллели между Л. Андреевым и Шекспиром, Л. Андреевым и Достоевским, Л. Андреевым и Ибсеном.

Почему же так? Каких же элементов нет в творчестве Л. Андреева, из-за чего не вправе он предъявлять своего требования на место в мировом пантеоне литературы?

У Л. Андреева есть свой стиль. Его узнаешь с первых строк без подписи. Это — первое испытание, которому

должно подвергать писателя,— и Л. Андреев выходит из него торжествующим. У Л. Андреева есть умение изображать, рисовать четко, выпукло и ярко. Его картины запоминаются; созданные им лица живут между нами. У Л. Андреева есть фантазия,— порой он насилует ее, но часто она совершенно свободно перекидывает через его страницы свои радуги. Л. Андреев умеет «выдумать», подступить к своему сюжету с неожиданной стороны.

Это все сильные стороны творчества Л. Андреева.

Всем им противополагается одна слабая, но эта одна едва ли не уравновешивает те три.

Талант Л. Андреева — талант некультурный. Л. Андреев, как художник, не связан с высшей духовной жизнью своего времени. Он художник не верхов своего века, а его средины.

Я бы выразил это еще иначе. Л. Андреев — талантливый писатель, но не умный и не образованный человек[1].

Талант есть совершенно особый дар, скажем, «небес». Иногда он «озаряет голову безумца, гуляки праздного». Иногда, напротив, падает он на человека сильного ума и мощной воли. В последнем случае в мире оказывается Гете, оказывается Данте, оказывается Пушкин...

В Л. Андрееве талант,— стихийное дарование беллетриста, не соединяется ни с остротою мысли, ни с истинной культурой души.

«Жизнь человека» — одно из самых слабых созданий Л. Андреева, если не самое неудачное. К сожалению, за последние годы Л. Андреев все упорнее стремится разрешать в своих произведениях какие-то общие, «мировые» вопросы. Он все старается быть глубокомысленным, хочет философствовать и поучать, и, вместо того чтобы быть прекрасным художником, оказывается довольно наивным проповедником и весьма жалким мыслителем. Темы, выбранные Л. Андреевым в «Иуде», «Жизни человека», «Тьме»,— по плечу только титанам мысли, в которых творческая сила соединяется с гениальностью ума: Л. Анд-

[1] Само собой разумеется, что я говорю исключительно о том образе Л. Андреева, который выступает из его книг. Охотно допускаю, что в частной жизни Л. Н. Андреев (я не имею чести быть с ним знакомым) проявляет много ума, и еще охотнее признаю, что Л. Н. Андреев, окончив курс университета, имеет некоторое право почитать себя человеком «образованным». *(Прим. В. Брюсова.)*

реев «смазывает» их с ребяческим простодушием и с комическим самодовольством.

Написать «жизнь человека», вообще жизнь человека, вне условий времени, страны, народа, личности,— задача трудности непомерной. Она была бы под силу разве только Гете, если бы он захотел отдать всю свою жизнь ей, а не созданию «Фауста». Характерный признак недалеких умов — не понимать трудностей; и Л. Андреев разделался с «Жизнью человека» очень просто и очень скоро. Давая шаблоны, он воображал, что дает нечто всеобщее; обесцвечивая драму, лишая ее всяких красок, был убежден, что делает ее всемирной.

«Жизнь человека» — единственное в своем роде собрание банальностей. Начиная с первого монолога «Некоего в сером», изрекающего такие общие места, как: «в почи небытия вспыхнет светильник, зажженный неведомой рукой», или: «он никогда не будет знать, что несет ему грядущий час — минута», на протяжении пяти картин действующие лица говорят только плоскости и пошлости. А в то же время автор, никогда не исчезающий за своими персонажами, сохраняет важный вид, словно он влагает в уста действующих лиц какие-то откровения.

В конце концов оказывается, что Л. Андреев о жизни человека знает и может сообщить такие истины: «Молодость и любовь утешают и в бедности», «В удаче все льстят, при неуспехе отвертываются», «Провидение часто не слышит молитв», «Мы не знаем своей судьбы» и т. д.— Поистине, хочется повторить ответ Горацио Гамлету: «Призраку не стоило вставать из могилы, чтобы сообщить только это!» — Не стоило быть художником, чтобы о жизни человека сообщить только всем и без того известное!

Если бы можно было серьезно отнестись к этому пятикартинному недоразумению в плохой прозе, мы сказали бы, что драма Л. Андреева — клевета на человека. Нет, жизнь человека и душа человека не ограничены только теми пичтожными помыслами и желаниями, теми скучными и трафаретными переживаниями, какие показывает нам Л. Андреев. В человеке, в каждом человеке, и особенно в общечеловеке, есть нечто высшее, есть стремление к идеалу, есть дуновение с неба — «черта начальна божества», как выразился Державин. И Л. Андреев, конечно, подметил бы эту черту, если бы он захотел творить непосредственно, а не умствовал бы сверх своих сил. Теперь же его драма есть не жизнь человека вообще,

а жизнь нарочито пошлого человека, рассказанная к тому же нарочито поверхностным наблюдателем.

Самая форма «Жизни человека» до крайности невыдержанна. Л. Андреев думал создать «стилизованную» драму, но сбивался в исполнении этой задачи на каждом шагу. Все время он старается сделать вид, что у него выведен не данный человек, но Человек вообще, что у него не любовь такого-то к какой-то, а любовь вообще. Но второй акт превращается в обычную реальную сценку из бытовой комедии, а четвертый сбивается на старомодную мелодраму. Автор не дает даже имен своим действующим лицам, но пригвождает действие к определенным местностям, говоря об Италии и Норвегии, и к определенной эпохе, упоминая об автомобилях и электрических лампах. Условные старухи, позаимствованные у Метерлинка, условный «Некто в сером», условные «друзья» и «враги» человека чередуются с реальнейшими фигурами доктора, прислуги и т. под. В общем получается безобразный агломерат, лишенный единства и стиля.

Чуть ли не прав был кто-то, сказав, что единственное живое лицо в этом представлении: свечка.

Поставить «Жизнь человека» на сцене — задача неблагодарная. Что́ можно сделать с этим выкидышем? Как влить жизнь в мертвые схемы и скучные трафареты, или как схематизировать, стилизовать сцены мелодраматические и бытовые?

Московский Художественный театр захотел сделать из этой драмы пробу постановок в новом стиле. Как опыт, его попытка заслуживает внимания. Но и в сценической интерпретации оказался целый ряд недоразумений и непоследовательностей.

Декорации все время были «стилизованные». Перед зрителями ставили не какую-либо определенную комнату, но комнату вообще, изображали не бал, а схему бала и т. д. Но с этими стилизованными декорациями не гармонировала нисколько игра актеров, самая реальная. «Человек» рычал свое грубое и пошлое «проклятие» голосом провинциального трагика, и на фоне схематической комнаты это было смешно. «Некто в сером» из абсолютной темноты басил свои плоские максимы, как протодьякон на похоронном обеде, и это было смешно вдвое.

Не гармонировали со стилизованными декорациями и костюмы играющих. Они были одеты в определенно современные костюмы. Но разве современные люди живут в общекомнатах, а не в определенных квартирах? И разве доктор, одетый по-докторски, может попасть к роженице в дом, где окна не настоящие, а лишь схематично намеченные? Что-нибудь одно, г. режиссер!

Сообразно с пестротою самой пьесы, пестрою вышла и постановка. «Бал у человека» был изображен «по Бердслею». Гости сидели там и так, где и как они не могли бы сидеть в действительной жизни: в каком-то проходном зале, рядком, под эстрадой для музыки. Вместо танцующих было четыре декадентских женских фигуры, изгибавшихся à la miss Duncan[1]. Зато в первом действии Человек самым заправским актерским способом играл сцену с женой, а в четвертом очень реально изображал отца, любующегося игрушками больного сына.

О самой игре сказать нечего. Играли вообще хуже, чем обыкновенно в Художественном театре. Но надо напомнить, в извинение артистам, что в продолжение трех часов приходилось им декламировать нестерпимые банальности, сохраняя вид, что они говорят серьезно. Слушая со сцены этот поток трюизмов, становилось стыдно и за автора, написавшего их, и за бедных исполнителей, обязанных их докладывать нам, и за самого себя. Хотелось встать и тихонько выйти из зрительного зала.

1908

---

[1] На манер мисс Дункан *(франц.)*.

ИСПЕПЕЛЕННЫЙ

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ГОГОЛЯ

Доклад, прочитанный на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К I ИЗДАНИЮ

Чтение моего доклада на торжественном заседании Общества любителей российской словесности в Москве, 27 апреля, вызвало, как известно, резкие протесты части слушателей. В те самые дни, когда целый ряд ораторов, в целом ряде речей, напоминал о том, как в свое время была освистана «Женитьба»,— свистки не показались мне достаточно веским аргументом. На другой день газеты, отнесшиеся ко мне (к моему удивлению) более снисходительно, чем большая публика, настаивали на том, что моя речь, хотя и была «оригинальной», была неуместной в дни юбилея. Не могу согласиться и с таким мнением. Полагаю, что истинное чествование великого поэта состоит именно в изучении его произведений и во всесторонней оценке его личности. Этому, по мере сил, я и способствовал в своем докладе и не видел надобности помнить прежде всего другого — завет Пушкина:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

Впрочем, свою «истину» (насколько я прав в своей оценке Гоголя, судить, конечно, не мне) я ни в каком случае не могу признать «низкой». Утверждать, что Гоголь был фантаст, что, несмотря на все свои порывания

к точному воспроизведению действительности, он всегда оставался мечтателем, что и в жизни он увлекался иллюзиями,— не значит унижать Гоголя. Опровергая школьное мнение, будто Гоголь был последовательный реалист, я не тень бросал на Гоголя, но только пытался осветить его образ с иной стороны.

Мысль, суждение, слово — должны быть свободны. Кажется, это довольно старое требование. От желания мешать говорить оратору свистом и стуком — недалек шаг до оправдания всякого рода цензур. Пусть каждый оценивает писателя согласно с доводами своего рассудка: требовать, чтобы все в своих оценках следовали раз выработанному шаблону,— значит остановить всякое движение научной мысли. Разумеется, я не пошел бы читать на *юбилее* Гоголя, если бы не ценил и не любил Гоголя, как писателя. Тогда я выбрал бы другое время для того, чтобы высказать свои взгляды. Но не понимаю, почему я не должен был читать в дни юбилея, потому только, что смотрю на Гоголя несколько иначе, чем другие?

Бесспорно, моя речь не была сплошным панегириком, мне приходилось указывать и на слабые стороны Гоголя. Но разве возможна правдивая оценка человека и писателя, если закрывать глаза на его слабые стороны? Невольно вспоминаются бессмертные слова городничего: «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?» Гоголь — великий писатель, но почему же благоговеть, хотя бы и на юбилее, перед каждой его строкой, перед каждым его шагом? Я, по крайней мере, не испытываю такой потребности «лежать то пред тем, то пред этим на брюхе». Думаю и убежден, что и о великих писателях должно говорить языком свободным, а не рабьим.

Мне остается добавить, что, согласно с самым характером *речи*, произносимой устно, я мог дать только эскиз, только общий очерк своего понимания Гоголя. Вместо обстоятельного доказательства своих положений я мог лишь иллюстрировать их отдельными примерами. Печатаю я свою речь безо всяких изменений, так, как я ее произносил; восстановлено только несколько незначительных мест и второстепенных цитат, опущенных в чтении исключительно вследствие того, что заседание 27 апреля затянулось долее, нежели то ожидалось.

Май 1909

ИСПЕПЕЛЕННЫЙ

Дружески посвящаю
Владимиру Владимировичу Каллашу

I

Если бы мы пожелали определить основную черту души Гоголя, ту faculté maîtresse[1], которая господствует и в его творчестве, и в его жизни,— мы должны были бы назвать *стремление к преувеличению, к гиперболе*. После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского[2] невозможно более смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Напротив того, Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Как фантастические повести Гоголя, так и его реалистические поэмы — равно создания мечтателя, уединенного в своем воображении, отделенного ото всего мира непреодолимой стеной своей грезы.

К каким бы страницам Гоголя ни обратились мы — славословит ли он родную Украйну, высмеивает ли пошлость современной жизни, хочет ли ужаснуть, испугать пересказом страшных народных преданий или очаровать образом красоты, пытается ли учить, наставлять, пророчествовать,— везде видим мы крайнюю напряженность тона, преувеличения в образах, неправдоподобие изображаемых событий, исступленную неумеренность требований. Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного,— он знает только безмерное и бесконечное. Если он рисует картину природы, то не может не утверждать, что перед нами что-то исключительное, божественное; если красавицу,—то непременно небывалую; если мужество,— то неслыханное, превосходящее все примеры; если чудовище,— то самое чудовищное изо всех, рождавшихся в воображении человека; если ничтожество и пошлость,—

---

[1] Основное (господствующее) свойство *(франц.)*.

[2] В. Розанов. Два этюда о Гоголе. Приложение к книге: Легенда о великом инквизиторе (1 изд., СПб., 1893). — Д. Мережковский. Гоголь и черт (1 изд., М., 1906). *(Прим. В. Брюсова.)*

то крайние, предельные, не имеющие себе подобных. Серенькая русская жизнь 30-х годов обратилась под пером Гоголя в такой апофеоз пошлости, равного которому не может представить миру ни одна эпоха всемирной истории.

У Эдгара По есть рассказ о том, как два матроса проникли в опустелый город, постигнутый чумой[1]. Там, войдя в один дом, увидели они чудовищное общество, пировавшее за столом. Особенность участников попойки состояла в том, что у каждого была до чрезмерности развита одна какая-нибудь часть лица. У одного был непомерной величины лоб, подымавшийся над головой как корона; у другого — невероятно огромный рот, шедший от уха до уха и открывавшийся как страшная пропасть; у третьего — несообразно длинный нос, толстый, дряблый, спадавший, как хобот, ниже подбородка; у четвертого — безобразно отвисшие щеки, лежавшие на его плечах, как бурдюки вина,— и т. д. Все герои Гоголя напоминают эти призраки, пригрезившиеся Эдгару По,— у всех у них чудовищно, несоразмерно развита одна часть души, одна черта психологии. Создания Гоголя — смелые и страшные карикатуры, которые, только подчиняясь гипнозу великого художника, мы в течение десятилетий принимали за отражение в зеркале русской действительности.

Вот перед нами уездный город, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Открывается занавес, и мы видим за столом у городничего обитателей этого города, его чиновников. Не ошиблись ли мы дверью, и не попали ли, вместе с двумя пьяными матросами, в ужасный зал в зачумленном Лондоне Эдгара По? Не те же ли перед нами уродины, какие предстали глазам удивленных и испуганных матросов? Разве городничий Сквозник-Дмухановский, судья Ляпкин-Тяпкин, попечитель над богоугодными заведениями Земляника и все другие, с детства хорошо знакомые нам лица, не страдают тою же болезнью, как фантастические герои Эдгара По? Разве у одного из них не чудовищный лоб, у другого — не неимоверный рот, у третьего — не немыслимые щеки?

Прислушаемся к их речам:

— Лекарств дорогих мы не употребляем,— говорит Земляника.— Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет.

---

[1] King Pest. *(Прим. В. Брюсова.)*

Городничий жалуется, что от заседателя такой запах, словно он сейчас вышел из винокуренного завода.

— Это уж невозможно выгнать,— возражает судья,— он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою.

Появляется Хлестаков. «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора?» — спрашивает позднее городничий. Точно, ничего похожего. Заезжий, остановившийся в гостинице, в номере «под лестницей», не платящий по счетам, выпрашивающий себе обед,— какой же это ревизор? В уездном городе жизнь каждого человека на виду; Хлестаков не мог *за две недели*, что он жил в городе, не примелькаться всем на улице; однако между ним и городничим происходит такой, приблизительно, диалог:

Хлестаков. Да что ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни.

Городничий. Извините, я, право, не виноват... Позвольте мне предложить вам переехать со мною на другую квартиру.

Хлестаков. Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть в тюрьму. Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?..

Городничий. Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие...

Затмение, нашедшее на городничего,— сверхъестественно, ни с чем не сообразно; ничего такого в жизни не могло бы быть.

Начинается сцена лганья Хлестакова:

— Просто, не говорите. На столе, например, арбуз,— в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа... В ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе: тридцать пять тысяч одних курьеров!.. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...

В какой бы степени опьянения ни был человек, вряд ли, не сойдя с ума, может он говорить такие нелепости. Это не типическое лганье, а какое-то сверхлганье, лганье безмерное, как и все безмерно у Гоголя.

— Мне кажется,— говорит Хлестаков Земляинке,— как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?

Земляника. Очень может быть.

Анна Андреевна спрашивает Хлестакова:

— Вы, верно, и в журналы помещаете?

Хлестаков. Моих, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма». Уж и названий даже не помню. И все случаем: я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: «Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь». Думаю себе: «Пожалуй, позволь, братец». И тут же *в один вечер*, кажется, все написал.

Хлестаков волочится за Анной Андреевной.

— Но позвольте заметить,— возражает она,— я в некотором роде... я замужем.

Хлестаков. Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: «Законы осуждают». Мы удалимся под сень струй... Руки вашей, руки прошу.

«Тридцать пять тысяч курьеров», «Были вчера ниже ростом? — Очень может быть», «В один вечер все написал», «Мы удалимся под сень струй»,— это все не подслушано в жизни, это — реплики, в действительности немыслимые, это — пародии на действительность. Пошлости обыденного разговора сконцентрированы в диалоге гоголевских комедий, доведены до непомерных размеров, словно мы смотрим на них в сильно увеличивающее стекло.

Сцена меняется. Перед нами — другой город, тот, где есть магазин с вывеской: «Иностранец Василий Федоров». Проходит ряд новых лиц, но у всех у них та же гипертрофия какой-нибудь одной стороны души. Скупость Плюшкина, грубость Собакевича, умильность Манилова, тупость Коробочки, безудержность Ноздрева, лень Тентетникова, обжорство Петуха,— это опять: непомерный нос, несообразный рот, невероятные щеки героев Эдгара По. И все эти помещики и помещицы, которых объезжает стяжатель Чичиков со своим странным предложением, весь этот мир маниаков говорит так, как не говорят в жизни, совершает поступки, каких никто не мог бы совершить.

Чичиков предлагает Коробочке продать ему мертвых.

— Мое такое неопытное, вдовье дело,— возражает помещица.— Лучше ж я маленько повременю, авось понаедут купцы, да применюсь к ценам.

Чичиков торгуется с Плюшкиным.

— Почтеннейший,— сказал Чичиков,— не только по сорока копеек, по пятисот рублей заплатил бы! С удовольствием заплатил бы, потому что вижу — почтенный, добрый старик терпит по причине собственного добродушия.

— А ей-богу так! Ей-богу правда! — сказал Плюшкин,— все от добродушия.

Разговаривает Чичиков и Манилов:

— Не правда ли, что губернатор препочтеннейший и прелюбезнейший человек? — спрашивает Манилов.

— Совершенная правда,— почтеннейший человек,— отвечает Чичиков.

— А вице-губернатор, не правда ли, какой милый человек?

— Очень, очень достойный человек.

— Ну, позвольте, а как вам показался полицеймейстер? Не правда ли, что очень приятный человек?

— Чрезвычайно приятный, и какой умный, какой начитанный человек!

— Ну, а какого вы мнения о жене полицеймейстера? Не правда ли, прелюбезнейшая женщина?

— О, это одна из достойнейших женщин...

Все эти разговоры — шаржи: смешная сторона человеческих отношений в них преувеличена до крайности; нелепость в них доведена до какого-то культа.

Когда в городе узнают, что Чичиков скупал мертвые души, чиновники начинают судить и рядить об нем, и толки их тотчас доходят до последних границ вероятного. Одни говорят, что Чичиков — делатель фальшивых ассигнаций. Другие — что он хотел увезти губернаторскую дочку. Третьи — что он капитан Копейкин. «А из числа многих, в своем роде, сметливых предположений было, наконец, одно,— странно даже и сказать,— что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон». Гоголь прибавляет, что «поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались». Прокурор же, «пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того, ни с другого, умер».

В другом городе, в том, где был магазин с вывеской: «Иностранец из Лондона и Парижа», появление гоголевского героя производит путаницу еще более грандиозную. После того, как Чичикова арестовали, защитник его, юрисконсульт, стал «производить чудеса на гражданском поприще»: «губернатору дал знать стороною, что прокурор на него пишет донос; жандармскому чиновнику дал знать, что секретно проживающий чиновник пишет на него доносы; секретно проживающего чиновника уверил, что есть еще секретнейший чиновник, который на него доносит... Донос сел верхом на доносе, и пошли откры-

ваться такие дела, которых и солнце не видывало, и даже такие, которых и не было... Скандалы, соблазны и все так замешалось и сплелось вместе с историей Чичикова, с мертвыми душами, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая чепуха... Когда стали, наконец, поступать бумаги к генерал-губернатору, бедный князь ничего не мог понять. Весьма умный и расторопный чиновник, которому поручено было сделать экстракт, чуть не сошел с ума... В одной части губернии оказался голод... В другой части губернии расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили и, под видом изловить антихриста, укокошили неантихристов... В другом месте мужики взбунтовались»...

Неужели же эта удивительная революция, вызванная похождениями Чичикова, менее невероятна, чем то происшествие, что нос майора Ковалева, исчезнув с лица своего обладателя, стал разъезжать по Петербургу, одетый в мундир с золотом? Увлекаясь своим изображением общего хаоса, созданного ловким юрисконсультом, Гоголь чуть ли не готов позабыть, что все это — преувеличение, чуть ли не готов сам поверить, что Чичиков — антихрист, и в уста князя, собравшего перед отъездом чиновников, влагает слова совершенно неожиданные: «Дело в том, что пришло время нам спасать нашу землю!» Реальное от фантастического не отделено ничем в созданиях Гоголя, и невозможное в них каждую минуту способно стать возможным.

И в какой бы город, в какую бы усадьбу ни заглянул Гоголь, везде видит он сбивающую с толку нелепость, везде встречает своих невероподобных героев. Мичман Жевакин, на вопрос Арины Пантелеймоновны, зачем одолжил посещением, отвечает: «В газетах вижу объявление о чем-то. Дай-ко, думаю себе, пойду. Погода же показалась хорошею, по дороге везде травка». Федор Иванович Шпонька, когда тетушка его сватает, возражает: «Как жена? Нет-с, тетушка, сделайте милость. Я еще никогда не был женат. Я совершенно не знаю, что с нею делать». И совершенно в тон с этими, будто бы реалистическими репликами звучат нарочитые несообразности «Носа»: «Вы изволили затерять нос свой? — Так точно.— Он теперь найден. Его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт

давно был написан на имя одного чиновника»... Как не поверить после этого словам Гоголя, который сам говорит: «Если бы кто видел те чудовища, которые выходили из-под пера моего вначале для меня самого, *он бы содрогнулся*».

Но не только в изображении пошлого и нелепого в жизни Гоголь переходит все пределы. Это еще можно было бы объяснить сознательным приемом сатирика, стремящегося выставить осмеиваемое им в особенно смешном, в намеренно преувеличенном виде. В совершенно такие же преувеличения впадает Гоголь и тогда, когда хочет рисовать ужасное и прекрасное. Он совершенно не умеет достигать впечатления соразмерностью частей: вся сила его творчества в одном-единственном приеме: в крайнем сгущении красок. Он изображает не то, что прекрасно по отношению к другому, но непременно абсолютную красоту; не то, что страшно при данных условиях, но то, что должно быть абсолютно страшно.

Вот бьются казаки под стенами Дубно:

«Демид Попович трех заколол простых, и двух лучших шляхтичей сбил с коней. И выгнал коней далеко в поле, крича стоящим казакам перенять их. Потом вновь пробился в кучу, одного убил, другому накинул аркан на шею, привязал к седлу и поволок его по всему полю... Как стройный тополь, носился он (лях) на буланом коне своем. Двух запорожцев разрубил надвое; многим отнес головы и руки и повалил казака Кобиту, вогнавши ему пулю в висок... Кукубенко, припустив коня, налетел прямо ему в тыл и сильно вскрикнул, так что вздрогнули все близ стоявшие от нечеловеческого крика. Хотел было поворотить вдруг своего коня лях и стать ему в лицо, но не послушался конь. И достал его ружейною пулей Кукубенко. Вошла в спинные лопатки ему горячая пуля... Польстился корыстью Бородатый: нагнулся, чтобы снять с него дорогие доспехи... И не услышал Бородатый, как налетел на него сзади красноносый хорунжий. Не к добру повела корысть казака: отскочила могучая голова и упал обезглавленный труп, далеко вокруг оросивши землю. Понеслась к вышинам суровая казацкая душа, хмурясь и негодуя».

В какую эпоху совершаются эти героические деяния? — В Малороссии XVI века или в мифические времена похода под Трою? Кто это рубит врагов надвое, один одолевает пятерых, в ужас приводит всех *нечеловеческим* криком? —

запорожцы или герои Гомера, богоподобный Диомед, сын богини Ахилл, пастырь народов Агамемнон?[1]

Но что такое вся эпопея о Тарасе Бульбе, как не ряд гиперболических образов, где и картины Украйны, и удаль казаков, и первобытность их жизни — все изображено в преувеличенном, крайне изукрашенном виде? Идет бой и «летят головы», «снопами валятся ляхи», сияет «сабельный блеск». Андрий целует «благовонные уста», «полный не на земле вкушаемых чувств». Полячка чувствует, что речами своими Андрий «разодрал на части ее сердце». «Ни крика, ни стона» не слышно из уст Остапа при страшной казни, «даже тогда, когда стали перебивать ему на руках и ногах кости, когда ужасный хряск их послышался среди мертвой толпы». Бестрепетно стоит на костре Тарас,— и поэт восклицает: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» — И т. под., и т. под.! История Украйны только подала повод Гоголю рисовать картины какой-то героической эпохи, мечтавшейся ему[2].

Впрочем, и другие герои Гоголя все чувствуют, все переживают гиперболически. Иван, в «Страшной мести», ужасает самого бога своей ненавистью. «Страшна казнь, тобою выдуманная, человече»,— говорит ему бог. Мертвым от страха падает на землю Хома Брут в «Вии». Безмерной завистью охвачен герой «Портрета». «Размер страстей был слишком неправилен и *колоссален* для слабых сил жизни»— говорит об нем Гоголь. На героя «Невского

[1] Очень вероятно, что бой Дубно и написан не столько на основании изучения малороссийской старины, сколько под влиянием перевода Гнедича «Илиады». Вспомним:

Первый тогда Антилох поразил у троян бранноносца
Храброго, между передних, Фализия ветвь, Эхепола.
Быстро его поражает он в бляху косматого шлема
И вонзает в чело: пробежало глубоко внутрь кости
Медное жало, и тьма Эхеполовы очи покрыла;
Грянулся он, как великая башня, средь бурного боя.
Тело упадшего за ноги царь захватил Элефенор,
Сын Халкодонов, воинственный вождь крепкодушных абантов,
И повлек из-под стрел, поспешая скорее с троянца
Латы совлечь, но не долго его продолжалась забота:
Влекшего труп усмотрев, крепкодушный воитель Агенор,
В бок, при наклоне его от ограды щита, обнаженный,
Сулицей медной пронзил и могучего крепость разрушил...

[2] Как известно, украинские повести Гоголя подверг суровой критике с точки зрения исторической и этнографической правды П. Кулиш еще в 1861 г. Его статьи вызвали в свое время живую полемику. *(Прим. В. Брюсова.)*

проспекта» бросила взгляд встречная красавица, и вот — «дыхание занялось у него в груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели; тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз»... И даже Костанжогло, изъясняя Чичикову за ужином счастие быть помещиком, «сияет весь, как царь, в день торжественного венчания своего», причем кажется, что «как бы лучи исходят из его лица».

Сама природа, у Гоголя, дивно преображается, и его родная Украйна становится какой-то неведомой, роскошной страной, где все превосходит обычные размеры. Все мы заучили в школе наизусть отрывок о том, как «чуден Днепр при тихой погоде»... Но что же есть верного и точного в этом описании? похоже ли оно сколько-нибудь на реальный Днепр? «И чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру... Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный! Ему нет равной реки в мире... Черный лес, унизанный спящими воронами, и древле разломанные горы, свесясь, силятся закрыть его, хотя длинною тенью своею, — напрасно! Нет ничего в мире, чтобы могло прикрыть Днепр». Какой же это Днепр? Это фантастическая река фантастической земли! Под стать ей стоят «*подоблачные* дубы», под стать ей летит пламя пожара «вверх под самые звезды» и гаснет «под самыми дальними небесами», под стать ей «неизмеримыми волнами» тянутся степи, о которых Гоголь восклицает: «*Ничего в природе* не могло быть лучше».

В той же фантастической стране своей мечты подсмотрел Гоголь и ту ночь, которую назвал украинской ночью: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц; необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятней; горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете, и чудный воздух и прохладно душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Недвижно, вдохновенно стали леса... Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод... А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба»... Какие

напряженные слова, какая театрально пышная картина! Соответствует ли она милой, но простой и скромной природе Малороссии?[1]

Но всего ярче, быть может, сказалась наклонность Гоголя к гиперболе в попытках рисовать женскую красоту. Героиня юношеского отрывка «Женщина» была так прекрасна, что «казалось, тонкий, светлый эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя, разливаясь и переливаясь в бесчисленных лучах, коим и имени нет на земле, облекся в видимость; никогда сама Царица любви не была так прекрасна!» У красавицы «Невского проспекта» — «уста были замкнуты целым роем прелестнейших грез; все, что остается от воспоминаний о детстве, что дает мечтание и тихое вдохновение при светящейся лампаде,— все это, казалось, совокупилось, слилось и отразилось в ее гармонических устах. Боже, какие божественные черты!» Полячка в «Тарасе Бульбе» обладала «ослепительной красотой»; позднее лишения осады не могли «помрачить чудесной красы ее», но лишь придали ей что-то «неотразимо-победоносное». У дочери сотника в «Вии» чело было «как снег, как серебро», «брови — ночь среди солнечного дня», «уста — рубины». У дочери генерала Бетрищева было такое чистое, благородное очертание лица, которого «нельзя было отыскать нигде, кроме разве только на одних древних камейках» — и т. д.

Особенно безудержно было перо Гоголя, когда он рисовал свою Аннунциату: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска: таковы очи

[1] Какая разница между гиперболическим описанием Гоголя и гармонической стройностью пушкинских стихов:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет.

У Пушкина ночь «тиха», у Гоголя она «божественная»; у Пушкина луна «спокойно сияет», у Гоголя она «посреди неба заслушалась грома соловья»; у Пушкина воздух «дремлет», у Гоголя он «полон неги и движет океан (непременно, океан!) благоуханий»; у Пушкина звезды «блещут», у Гоголя «вверху все дивно, все торжественно»; у Пушкина листья тополей «чуть трепещут», у Гоголя кусты черешен и черемух оказались «девственными чащами» и т. д. *(Прим. В. Брюсова.)*

у албанки Аннунциаты... Как ни поворотит она сияющий снег своего лица — образ ее весь отпечатлелся в сердце... Обратится ли затылком с подобранными кверху чудесными волосами, показав сверкающую шею и красоту невиданных землею плеч,— и там она чудо. Но чудеснее всего, когда глянет она прямо очами в очи, водрузивши хлад и замирание в сердце... Никакой гибкой пантере не сравниться с ней в быстроте, силе и гордости движений. Все в ней венец создания, от плеч до античной, дышащей ноги и до последнего пальчика на ее ноге»... Что это? описание живого человека, или безудержный полет в мире небывалого и невозможного![1]

Мы знаем, что Гоголь много работал над собиранием материалов для своих повестей. До нас дошли записные книжки Гоголя, куда он вносил свои наблюдения, меткие слова, поразившие его обороты и т. п. До нас дошли сборники малороссийских песен, составленные Гоголем. В своих письмах к родным Гоголь постоянно просил их доставлять ему всевозможные «известия о малороссиянах», собирать данные про «старовину». Но все эти тщательно собранные материалы совершенно преображались под его пером, образы действительности разрастались одной какой-нибудь стороной, то чтобы стать чем-то «ослепительно прекрасным», то чтобы явить «излишество и множество низкого». Действительность изменялась в созданиях Гоголя, как изменился колдун «Страшной мести», приступив к волхвованию,— «нос вытянулся и повиснул над губами, рот в минуту раздался до ушей, зуб выглянул изо рта»,— или как изменилась ведьма от заклятий Хомы Брута,— вместо старухи «пред ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами».

Гоголь сам оставил нам намек, что именно в таком направлении он всегда и вел свою работу. Так, в программе ненаписанной драмы из украинской старины он говорит: «Да исполнится она вся (драма) *нестерпимого* блеска... (Облечь ее) в поток речей неугасаемой страсти, и в самоотвержение *неслыханное*, дикое, *нечеловечески*-великолепное». Точно так же в заметках к «Мертвым

[1] В «Мертвых душах» Гоголь советует «дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что нет писателя, который бы не ездил на нем». Как же не подумал Гоголь, что пора было дать отдых и всем красавицам, обладательницам прелестей, «невиданных землею»? *(Прим. В. Брюсова.)*

душам» он говорит: «Идея города — возникшая до *высшей* степени пустота. Как все... приняло выражение смешного в *высшей* степени... Как эти соображения доходят до *верха* смешного». Да, Гоголь основывался на наблюдениях, на изучении, но все доводил до «высшей степени», до «верха смешного», обращал в «неслыханное» и «нечеловеческое»[1].

«Гоголь все явления и предметы рассматривал не в их действительности, но в *их пределе*»,— так формулирует то, что мы здесь утверждаем, В. Розанов[2]. Конечно, Россия времен Гоголя не была населена теми маниаками, теми чудовищами и теми ангелами красоты, которые выступают перед нами из его повестей. Тогда жили такие же люди, как теперь, в которых смешное соединялось с благородным, красота с безобразием, героизм с ничтожеством. Их умел видеть Пушкин, изобразивший их в «Евгении Онегине», в «Повестях Белкина», в «Медном Всаднике», но Гоголь их не видел. Он сотворил свой особенный мир и своих особенных людей, развивая до последнего предела то, что в действительности находил лишь в намеке. И такова была сила его дарования, сила его творчества, что он не только дал жизнь этим вымыслам, но сделал их как бы реальнее самой реальности, заставил ближайшие поколения забыть действительность, но помнить им созданную мечту. В течение многих лет на николаевскую Россию и на Украйну мы все смотрели сквозь гоголевское стекло.

II

Стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве Гоголя, не только в его произведениях: тем же стремлением была проник-

[1] У Гоголя был еще другой способ пользоваться собранными материалами: он без меры нагромождал свои наблюдения в одном месте, как бы оглушая читателя номенклатурой. Так, описывая рабочий двор Плюшкина, он вспоминает «дерево шитое, точеное, лаженое, и плетеное; бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкальники, куда бабы кладут свои мочки и прочий дрязг, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси». Подобно этому при посещении собачника Ноздрева Гоголь упоминает «всяких собак, и густопсовых, и чистопсовых, всех возможных цветов и мастей: муругих, черных с подпалинами, полво-пегих, муруго-пегих, красно-пегих, черноухих, сероухих». *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Два этюда о Гоголе. *(Прим. В. Брюсова.)*

пута вся его жизнь. Все совершающееся вокруг он воспринимал в преувеличенном виде, призраки своего пламенного воображения легко принимал за действительность и всю свою жизнь прожил в мире сменяющихся иллюзий. Гоголь не только «все явления и предметы рассматривал *в их пределе*», но и все чувства переживал также «*в их пределе*».

«У меня все расстроено внутри,— признавался как-то раз сам Гоголь.— Я, например, увижу, что кто-нибудь споткнулся, тотчас же воображение мое за это ухватится, начнет развивать и все в самых страшных призраках. Они до того меня мучат, что не дают мне спать и совершенно истощают мои силы». Многое в жизни Гоголя объясняется этой его склонностью «все развивать и в самых страшных призраках».

Письма Гоголя, как юношеские, так и зрелых лет, представляют разительные примеры того, как легко увлекалась его душа то в сторону крайнего отчаяния, то беспредельного восторга, то гордости, то самоуничижения. Юношей он пишет матери: «С самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимой ревностью сделать жизнь свою нужной для блага государства... Я поклялся ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага». Тот же напряженный восторженный тон повторяется десять лет спустя, в письме к Жуковскому: «Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моею душою и отвлечь меня от моей обязанности». Раскаиваясь в своем побеге за границу 1829 г., он пишет матери из Любека: «Это ужасно! Это раздирает мое сердце. Простите, милая, великодушная маменька, простите своему несчастному сыну, который одного только желал бы ныне — повергнуться в объятия ваши и излить пред вами изрытую и опустошенную бурями душу свою». В одном юношеском письме Гоголь сам говорит о себе, как о «страшной смеси дерзкой самонадеянности и самого униженного смирения».

Решительно о всех впечатлениях жизни Гоголь говорит в своих письмах тоном напряженным, в выражениях гиперболических. Достаточно напомнить, какой поистине *безмерный* восторг проявлял он, приехав, в 1837 году, в первый раз в Италию. «Что за земля Италия! — писал он.— Все прекрасно под этим небом. Нет лучшей участи, как умереть в Риме». И в другом письме: «Когда я увидел

во второй раз Рим, о, как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я... Но нет, это все не то: не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет». И еще в одном: «Кто был в Италии, тот скажи прощай другим землям. Кто был на небе, тот не захочет на землю. Уже душа не в силах будет наслаждаться прекрасным видом какого-нибудь места,— она будет помнить лучшее». Вероятно, Гоголь в те минуты, когда писал, так именно и чувствовал. «Мысли мои состоят из вихря»,— признался он однажды. Но все же вспоминается невольно, что чуть ли не те же самые выражения попадали под перо Гоголя, когда он несколько лет тому назад прославлял свою Украйну, уверяя, что «ничего в природе» не может быть лучше степей.

В Риме, в 1837 г., Гоголь получил известие о смерти Пушкина. Как не знал Гоголь меры в своем восторге пред Италией, так доводит он до предела и выражения своей скорби. Он писал тогда Плетневу: «Никакой вести хуже нельзя было получить из России. Все наслаждения моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего я не предпринимал без его (Пушкина) совета... Тайный трепет не вкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу. Боже! Нынешний труд мой, внушенный им, его создание! я не в силах продолжать его. Несколько раз принимался я за перо — и перо падало из рук моих»... Почти то же повторял он и Погодину: «Моя утрата больше всех... Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло вместе с ним... Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим обязан я ему... Что теперь жизнь моя!»

Самая приподнятость тона этих жалоб заставляет видеть в них скорее минутную экзальтацию, чем выражение стойкого чувства. К тому же, этот тон отчаянья не выдержан до конца даже в самых письмах. Письмо к Плетневу продолжается так: «Пришлите мне деньги, которые должен внести мне Смирдин к первым числам апреля. Вручите их таким же порядком Штиглицу, дабы он отправил их к одному из банкиров в Рим для передачи мне. Лучше, если он переведет их на Валентина» и т. д. Приписка эта столь неожиданна, так противоречит по тону началу письма, что первый издатель писем Гоголя

не решился ее напечатать и поместил в своем издании лишь строки о Пушкине. Письмо к Погодину кончается так: «Приезжай в Рим. Здесь мое всегдашнее пребывание. Небо чудное. Пью его воздух и забываю весь мир».— «Забываю весь мир», подходит ли такое заключение к словам: «все мое наслаждение умерло вместе с Пушкиным» и к восклицанию: «что теперь вся жизнь моя!»

Но этого мало. У нас есть все данные, чтобы предполагать, что Гоголю, когда он писал свои письма о смерти Пушкина, многое,— в порыве минутной скорби,— представлялось не совсем так, как оно было в действительности. До нас дошли письма Гоголя к Пушкину и Пушкина к Гоголю, и мы знаем, что настоящей дружбы, интимной близости между ними не было. Три небольших письма Пушкина крайне сдержанны, хотя приветливы, любезны. Письма Гоголя, тщательно обработанные, местами старающиеся насмешить, почти все наполнены деловыми просьбами. На место этих реальных, простых отношений Гоголь создал в своих письмах (и в своих мечтах) иные, в которых Пушкин являлся его другом, его покровителем, его учителем. Не только Гоголю кажется, что «все наслаждение его жизни исчезло» со смертью Пушкина, но Гоголь уже верит, что «*ничего* не предпринимал, *ничего* не писал» без совета Пушкина и что «Мертвые души» не только труд, «им внушенный», но прямо — его, Пушкина, «создание». Между тем у нас есть свидетельство П. Анненкова, что Пушкин уступил сюжет «Мертвых душ» Гоголю *не совсем охотно* и в кругу своих домашних говорил: «С этим малороссом надо быть осторожнее, он обирает меня так, что и кричать нельзя». То же подтверждает и Л. Павлищев.

«О Пушкин! Пушкин! какой прекрасный сон мне снился в жизни!» — восклицал позднее Гоголь. Действительно, тот Пушкин, о котором говорит Гоголь в своих письмах, был сном, грезой, видением.

Впрочем, не один Пушкин, но и многое другое в жизни было для Гоголя «прекрасным сном». Как известно, в 1834 г. Гоголь выхлопотал себе, при содействии Жуковского, кафедру Средней истории в Петербургском университете. Увлекаясь народными малороссийскими песнями, прочтя несколько старых летописей и несколько книг по истории, поговорив с Погодиным,— Гоголь, незаметно для самого себя, пришел к уверенности, что он — историк. Он уже был убежден, что, если только министр Уваров

прочитает его план (преподавания), он «отличит его от толпы вялых профессоров, которыми набиты университеты». Погодину он писал: «Мне кажется, что сделаю кое-что не общее во всеобщей истории». Мало того: воображение Гоголя увлекло его тотчас к самым грандиозным планам, и он мечтал не просто о работе историка, но о создании «истории Малороссии» в 6 томах, «средней истории» в 9 томах и еще «всеобщей истории». Еще в 1833 г. Гоголь писал Пушкину: «Как закипят труды мои в Киеве... Там кончу я историю Украйны и юга России и напишу всеобщую историю, которой, в настоящем виде ее, до сих пор, к сожалению, не только на Руси, но даже и в Европе нет». Между тем в то время, из истории Украйны, которую Гоголь собирался «кончить», вряд ли существовала хоть одна строка. Несколько позже он сообщал: «Историю Малороссии я пишу всю, от начала до конца. Она будет в шести малых или четырех больших томах». Затем: «Я пишу историю средних веков, которая будет состоять томов из 8-ми, если не из 9-ти». В одном письме к Погодину Гоголь кстати уж обещал написать и «всеобщую географию» в 3 томах. Как известно, ни одно из этих сочинений не было написано Гоголем, а то, что мы об нем знаем, как о преподавателе истории в университете, сохранившиеся его исторические статьи и историческая сторона «Тараса Бульбы» (исполненная промахов всякого рода) заставляют нас сомневаться, чтобы он способен был написать эти книги, казавшиеся ему самому почти осуществленными.

Гоголь постоянно нуждался в деньгах, так как писал очень мало, и других средств, кроме литературного заработка, у него не было. Но и в эту область, в область денежных отношений, вносил он всю свою мечтательность. В одном письме он так утешал художника Иванова, жаловавшегося на тяжелое материальное положение: «Деньги, как тень или красавица, бегут за нами только тогда, когда мы бежим от них... Кто слишком занят трудом своим, того не может смутить мысль о деньгах, хотя бы даже и на завтрашний день их у него не доставало. Он займет без церемонии у первого попавшегося приятеля». Получив через Жуковского денежное пособие, он писал Шевыреву: «Теперь мне смешно, когда подумаю, о чем хлопотал. Хорошо, что бог был милостив и всякий раз меня наказывал: в то время, когда я думал о своем обеспечении, никогда у меня не было денег; когда же не думал,

тогда они всегда ко мне приходили». При таком взгляде на вещи Гоголь, действительно, «без церемонии» принимал помощь и своих друзей, и государя, и наследника. По-видимому, Гоголь видел в этом проявление некиих мистических сил, заботящихся об нем[1].

В то же самое время Гоголь строил фантастические планы широкой помощи бедным студентам из денег, получаемых от продажи его сочинений. Одно такое пожертвование он затеял в 1844 г., поручив распределение денег в Петербурге Плетневу, в Москве — Шевыреву, но из фантастического проекта ничего не вышло. И когда позднее, по поводу хлопот о пособии самому Гоголю, Плетнева спросили: «какое же Гоголю нужно вспоможение, когда он беспрестанно назначает пожертвования в пользу студентов»,— Плетнев отвечал: «Гоголя пожертвование есть *фантазия*. Денег в сборе никаких нет». Второй, еще более фантастический, тоже не осуществившийся проект был задуман Гоголем в 1846 г., когда он собирался выпустить новое издание «Ревизора» для бедных, требовал, чтобы Щепкин со сцены предлагал покупать эту книгу, хотел организовать целый комитет, под председательством гр. А. М. Вьельгорской, и т. д.

Но не только одними светлыми иллюзиями тешил себя Гоголь; он знавал и не мало черных призраков. Так, всю жизнь Гоголь почитал себя больным и чуть только не при смерти. При всей слабости организма Гоголя, эта его постоянная болезнь все же была, по-видимому, одной из его бесчисленных иллюзий. 29 лет от роду Гоголь уже говорил: «скудельный состав мой часто одолеваем недугом и крайне дряхлеет». В письмах к матери и друзьям он постоянно жалуется на свое здоровье, а его воображение, «развивая все в самых страшных призраках», уже подсказывает ему мысль о близкой смерти. «Я дорожу теперь минутами моей жизни,— пишет он в 1837 г.,— потому что не думаю, чтобы она была долговечна». «О, друг! — восклицает он в письме к Погодину, 1838 г.,— если бы мне на четыре, пять лет еще здоровья! И неужели не суждено осуществиться тому... Много думал я совершить»... О свойствах своей болезни Гоголь давал показания самые разнообразные. С. Т. Аксакова Гоголь, еще

[1] «Гоголь потому возбуждал множество осуждений, что его оригинальные воззрения (на принимаемые им подарки и пожертвования) слишком резко отличались от обыкновенных», говорит В. Шенрок («Материалы», IV, 314). *(Прим. В. Брюсова.)*

в молодости, изумил жалобами на свои недуги, так как по виду казался совершенно здоровым. На вопрос, чем он болен, Гоголь ответил, что причина его болезни находится в кишках. Это не мешало Гоголю любить хорошо поесть. «Гоголь ужасно мнителен,— писал один из его друзей из Рима в 1840 г.— Он ничем не был так занят, как своим желудком, а между тем никто из нас не мог съесть столько макарон, сколько он их отпускал иной раз». Когда о его болезни стал его расспрашивать Языков, Гоголь объяснил, что она происходит от особенного устройства его головы и от того, что его желудок поставлен вверх ногами.

Чрезвычайно характерна манера работы Гоголя над его произведениями. Мы знаем медленный и упорный труд Пушкина, его исчерканные, покрытые бесчисленными поправками рукописи. Но с этим и сравнить нельзя тот неимоверный подвиг, какой совершал Гоголь, прежде чем признавал свое создание более или менее завершенным. Гоголь никак не мог остановиться в своей работе; его все преувеличивающей душе постоянно казалось, что новое его создание исполнено недостатков, и он стремился все дальше и дальше совершенствовать его. Даже после напечатания того или другого произведения он вновь к нему возвращался и переделывал иногда почти заново. Нам известны две печатные редакции «Тараса Бульбы» и две «Портрета». «Ревизор» был закончен еще в 1834 г., но затем совершенно переделан и в этой новой обработке поставлен на сцену в 1836 г. Однако в 1841 г. Гоголь изменил ряд сцен для второго издания комедии, а в 1842 г. переделал ее еще раз для третьего издания. Над первым томом «Мертвых душ» Гоголь работал, усидчиво и постоянно, шесть лет; над вторым — почти десять, так и не признав его оконченным...

С. Т. Аксаков рассказывает, что Гоголь прочел однажды в его семье вторую редакцию первой главы «Мертвых душ»; все были поражены, как сумел художник усовершенствовать свое создание, а Гоголь с довольством сказал: «Вот что значит, когда живописец дал последний туш своей картине. Поправки, по-видимому, самые ничтожные: там одно словцо убавлено, здесь прибавлено, а тут переставлено, и все выходит другое». Так именно и работал Гоголь, заботясь о каждом слове, о каждой мелочи, стремясь к предельному совершенству. По словам того же С. Т. Аксакова, такая творческая работа Гоголя

понемногу сделалась для него «мученичеством», перешедшим впоследствии в «бесполезную пытку». И сам Гоголь сознавался, что свой труд писателя он совершал «с болезненными напряжениями», что ему «каждая строка досталась потрясением». В конце концов такое безмерное усердие в работе сделало невозможной самую работу. Последние годы Гоголь только бесплодно просиживал часы перед письменным столом. «Встаю рано,— писал он сам,— с утра принимаюсь за перо, никого к себе не впускаю, и при всем том немного из меня выходит строк... Жду, как манны, орошающего освежения свыше. И все кажется обдуманно и готово, но — перо не подымается».

В оценке своих произведений Гоголь проявлял ту же неумеренность, то же увлечение крайностями, как и во всем другом. Порою он готов был отрицать за ними всякое значение, доходить в отзывах о себе до крайнего самоуничижения. В 1836 г., в письме к Жуковскому, он отрекается ото всех своих созданий. «Что такое все написанное мною до сих пор? — спрашивает он.— Мне кажется, как будто я разворачиваю давнюю тетрадь ученика, в которой на одной странице видно нерадение и лень, на другой нетерпение и поспешность, робкая дрожащая рука и смелая замашка шалуна, вместо букв выводящая крючки, за которые бьют по рукам»... В 1838 г. он утверждает, что ему «страшно вспомнить обо всех своих мараньях». «Забвенья, долгого забвенья просит душа! — восклицает он.— И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры «Ревизора», а с ними «Арабески», «Вечера» и всю прочую чепуху, и обо мне, в течение долгого времени ни печатно, ни изустно не произносил никто ни слова,— я бы благодарил судьбу». «Ничего я не сделал! Как беден мой талант!» — говорит он в другом месте. Издавая «Выбранные места из переписки», он говорит, что ему «хотелось искупить *бесполезность всего*, доселе им напечатанного», и прежние свои сочинения называет «необдуманными и незрелыми».

И рядом с этим Гоголь часто переходит к гордости тоже беспредельной, к самоуверенности безмерной. «Я чувствовал всегда,— признается он,— что буду участник сильный в деле общего добра и что без меня не обойдется». «Мне ли не благодарить Пославшего меня на землю! — говорит он в одном из тех же писем, где отрекается от своего прошлого.— Каких высоких, каких торжественных ощущений, невидимых, незаметных для света, исполнена

жизнь моя! Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек. Львиную силу чувствую в душе своей» и т. д. В начале 1834 г. он задает себе, в одном письме, такой вопрос: «Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя *великими* трудами?» Жуковскому он пишет: «Огромно велико мое творение»; Данилевскому: «Труд мой велик, мой подвиг спасителен». И в конце 1-ой части «Мертвых душ» он смело ставит слова, в свое время так прогневившие критику, о дальнейших частях поэмы, о том, что придет время, «когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в священный ужас и блистанье главы, и почуют, в смущенном трепете, величавый гром других речей».

На свою литературную работу Гоголь не умел смотреть ясными глазами Пушкина, который свою музу называл «вакханочкой», который добродушно признавался:

Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут...

Для Гоголя его писательство всегда было исполнением «воли божией», «подвигом» и притом «великим подвигом». «Кто-то незримый пишет передо мною могущественным пером»,— говорит он, в одном письме, в 1835 г. «Чувствую, что не земная воля направляет путь мой»,— говорит он в 1836 г. Еще определеннее выражается он в письме к Данилевскому, в 1841 г.: «Создание чудное творится и совершается в душе моей и благодарными слезами не раз теперь полны глаза мои. Здесь ясно видна мне святая воля бога; подобное внушение не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета». Впрочем, Гоголь вообще был уверен, что находится под особым покровительством Промысла. В юношеских письмах он не раз повторяет, что «бог имеет об нем особенное Свое попечение». Позднее, в письмах, Гоголь не раз высказывает глубокую веру, что провидение не только руководит его творчеством, но направляет каждый его шаг в жизни, помогая даже при выборе квартиры.

Эта уверенность, что он находится под «особым» попечением бога, доводила Гоголя до потери чувства действительности. Резче, чем когда-либо, сказалось это при издании «Выбранных мест из переписки с друзьями». Прежде всего Гоголь был убежден, что написать книгу помогло ему особое чудо божие. «Вдруг остановились

самые тяжелые недуги, пишет он, вдруг отклонились все помешательства в работе, и продолжалось все это до тех пор, покуда не кончилась последняя строка». Посылая рукопись Плетневу, Гоголь приглашал его бросить все свои дела и заняться печатанием его книги. «Она нужна, она слишком нужна всем», писал он. И в другом письме: «Это нужно, нужно и для меня, и для других, словом — нужно для общего добра». Гоголь уверен был в могущественном влиянии книги на читателей. Он писал Плетневу, что как только она выйдет, все его, наконец, поймут, «всем буду и мне все будут родные». Уверен был Гоголь и в быстрой распродаже книги (что не оправдалось) и, еще до выхода первого издания, уже поручал Плетневу заготовить бумагу для второго. Увы! то, что она была «нужна всем», было также одной из бесчисленных иллюзий Гоголя!

В жизни Гоголя не было страсти к женщине; в его биографии нет обычных романов любви. Но это не от недостатка страстности,— скорее от избытка ее. И в страсти, как во всех переживаниях, Гоголь мог бы только идти до предела. Когда юношей, в письме к матери (может быть, намекая на истинное происшествие, может быть, рассказывая о вымышленном событии), он пишет о своей влюбленности, он выбирает слова самые исступленные: «Адская тоска с всевозможными муками кипела в груди моей. О, какое жестокое состояние!.. В порыве бешенства и ужаснейших душевных терзаний, я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, только одного взгляда алкал я... Если бы она была женщина, она бы всею силою своих очарований не могла произвести таких ужасных, невыразимых впечатлений. Это было божество!» В другом письме, обращенном к одному из своих товарищей, влюбленному в то время, Гоголь писал: «Очень понимаю и чувствую состояние души твоей, хотя самому, благодаря судьбу, не удалось испытать. Я потому говорю *благодаря*, что это пламя меня превратило бы в прах в одно мгновение. К спасению моему, твердая воля отводила меня от желания заглянуть в пропасть».

Все, что мы знаем о Гоголе, позволяет нам думать, что не только на пути женской любви стоял перед ним соблазн «заглянуть в пропасть». Каждое чувство в нем грозило разгореться в такое пламя, которое способно в одно мгновение обратить в прах. Разве не губительным огнем разгоралась в нем, год за годом, его любовь к ро-

дине, к России? Юношей эта любовь разрешалась просто мечтами о «службе государственной», о «поднятии труда важного, благородного, на пользу отечества», мечтами, от которых он «вспыхивал огнем гордого самосознания». Но во что разгорелся этот «огонь гордого самосознания» в заключительных строках «Мертвых душ»! — «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Остановился, пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение?.. Летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы». А в «Переписке с друзьями», уже как выношенную истину, утверждает Гоголь, что нет ничего подобного России, что она — государство единственное, особое, избранное. «Зачем ни Франция, ни Англия, ни Германия не пророчествуют о себе,— восклицает он,— а пророчествует только одна Россия? Затем, что она сильнее других слышит божию руку на всем, что ни сбывается с ней, и чует приближение иного царствия».

Подобно этому, с детства пылавший в душе Гоголя огонь религиозного восторга, к последним годам его жизни разгорелся в смертный костер. В предисловии к «Выбранным местам» Гоголь указывает на тяжелую болезнь, заставившую его живее обратиться к богу, но такое объяснение и не нужно. В мистической экзальтации Гоголь только шел до конца по тому пути, на котором стоял с ранних лет, как до конца шел он и по всем другим путям своей жизни. В аскетизм устремлялся он с той же неудержимостью, какую вносил в описание широты Днепра или очей албанки Аннунциаты. В религию заглянул он, как в одну из пропастей, разверзнутых перед ним, и кинулся в эту пропасть, как в ту бесконечность, в ту беспредельность, которой всегда жаждала душа его. «Соотечественники, страшно!» — возгласил он, сам сознавая, что падает, наконец, в разверстую бездну. Но ни доводы друзей, ни очевидность последней гибели не могли остановить его. И вот Гоголь издает «Выбранные места из переписки», пишет «Авторскую исповедь», едет в святую землю, в страшную ночь сжигает 2-ую часть «Мертвых душ», в еще более страшный день дает отцу Матвею обещание не писать более, отречься от литературы...

Если вся жизнь Гоголя была мечтой, если все в его творчестве было преувеличением,— то какое фантастическое видение, какая величественная гипербола его по-

следние дни! До последних пределов стремился Гоголь исполнить заповеди Христа, как в то время понимал их; до последних пределов стремился довести свое смирение, свое покаяние, свое усердие в посте и молитве. «Совершенного небесного бесстрастия требует от нас бог»,— написал однажды Гоголь Смирновой, и сам не отрекся от такого требования. Рассказы лиц, наблюдавших его в последние недели его жизни, производят впечатление потрясающее.

«На масляной неделе,— рассказывает Аксаков,— начал он говеть и поститься: стал есть все меньше и меньше, хотя, по-видимому, не терял аппетита и жестоко страдал от лишения пищи... Несколько дней питался одною просфорою. Свое пощение не ограничивал пищею, но и сон умерил до чрезмерности; после ночной продолжительной молитвы рано вставал и шел к заутрени. Наконец, он так ослаб, что едва держался на ногах. Однажды целый день не хотел есть; когда же после съел просфору, то назвал себя обжорою, окаянным, петерпеливцем и сокрушался сильно». «В понедельник и вторник великого поста,— рассказывает д-р Тарасенков,— на верху у графа (А. П. Толстого, у которого жил Гоголь) была всенощная. Гоголь едва мог дойти туда, останавливаясь на ступенях, присаживаясь на стуле, однако стоял всю всенощную и молился. День оставался почти без пищи, ночи проводил он перед образами».

Силы Гоголя стали падать быстро и невозвратно после такого поста; он явно умирал, но и это не могло одолеть его решимости. Напрасно друзья и духовники, которых побуждал к тому митрополит Филарет, убеждали его принимать пищу и лекарства. Гоголь не умел и не мог слушаться чужих советов, так как всю жизнь привык руководиться властными влечениями своей души, своей мысли. Наконец, он слег, но и здесь на все уговоры врачей, на их попытки освидетельствовать его отвечал кратко и твердо: «оставьте меня». Он шел до конца по тому пути, на который вступил.

Известно, что врачи порешили обращаться с Гоголем, как с человеком, не владеющим собою, пытались лечить его насильно, обратили его последние часы в пытку. Но Гоголь не только в те дни и часы не владел собою. В такой же мере он не владел собою, когда создавал свои призрачные образы, населяя Россию видениями своей фантазии, когда свое дело писателя обращал в подвиг, а работу над

слогом — в «мученичество», когда ставил перед собою и перед другими беспощадные требования и суровые идеалы в своих письмах, в своей «Переписке». В последние дни жизни Гоголя только явственнее означилась удивительная гармония, существовавшая между его жизнью и его поэзией. В жизни, как в творчестве, он не знал меры, не знал предела,— в этом и было его своеобразие, вся его сила и вся его слабость. Все создания Гоголя — это мир его грезы, где все разрасталось до размеров неимоверных, где все являлось в преувеличенном виде или чудовищно ужасного, или ослепительно прекрасного. Вся жизнь Гоголя — это путь между пропастями, которые влекли его к себе; это борьба «твердой воли» и сознания высокого долга, выпавшего ему на долю, с пламенем, таившимся в душе и грозившим в одно мгновение обратить его в прах. И когда, наконец, этой внутренней силе, жившей в нем, Гоголь дал свободу, позволил ей развиться по воле,— она, действительно, испепелила его.

1909

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ФРАНЦИИ

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ[1]

I

Недавно «Matin» напечатало неизданное письмо Ж. Бизе к одному из его друзей, о искусстве, разуме и прогрессе. «Ваш прогресс,— пишет Бизе,— неизбежный, неумолимый, убивает искусство. Бедное мое искусство! Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями в области искусства: Египет, Эллада, эпоха Возрождения... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь!.. Как музыкант, я объявляю вам, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступность, заблуждения, сверхъестественное,— не будет никакой возможности написать ни одной ноты. Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте! Но как? Воображение имеет свои химеры, свои видения. Вы уничтожите химеры, и тогда прощай искусство!»

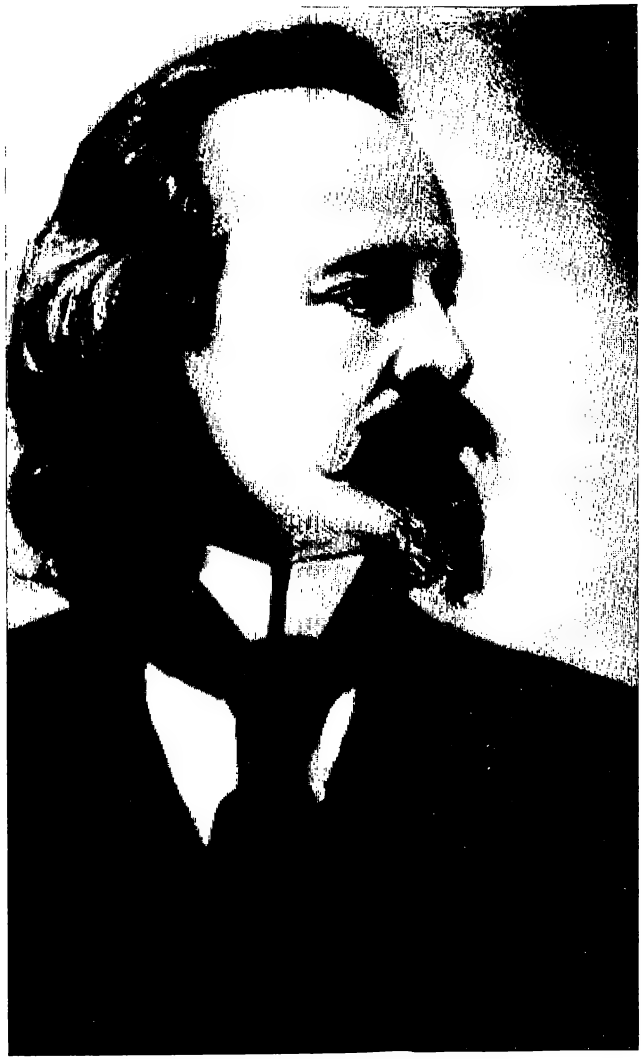
Года два назад в том же смысле высказался Сюлли-Прюдом в предисловии к новой «Антологии» современных французских поэтов[2]. «В поэзии нет эволюции,— заявил он. Образ вселенной видоизменился для каждого культурного ума. Небо для нас уже не покров с подвешанными, для нашего освещения, лампадами: оно — бесконечное пространство: без дна и без вершины. Шаровидность земли отодвинула в неопределенную даль столбы Геркулеса.

---

[1] René Ghil. De la Poésie scientifique, Collection «L'Esprit du temps», Gastien-Serge éditeur. Paris, 1909. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] «Anthologie des Poètes français contemporains» par G. Walch. ch. Delagrave éd. Paris, 1906—1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

1



2

Стираются грани между миром животным и растительным. Вещество все более и более теряет свой характер грубой косности, непременно протяженной: физика и химия стремятся утончить его, обратив в систему точек, центров сил, лишенных протяжения. Бесчисленные чудеса прославляют мощь человеческого ума. Но ничего из этого, если не считать редких прорывов, не проникло в сферу поэтического вдохновения. Любовь, со всеми связанными с нею страстями, осталась ее последним господином, как была первым. Я не удивляюсь этому и не жалуюсь на это. Ибо ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердца».

Нельзя сказать, чтобы суждения автора «Кармен» и автора «Разбитой вазы» были особенно новы и неожиданны, а вернее сказать, они просто банальны. «Искусство падает по мере того, как торжествует разум», «Прогресс, неизбежный, неумолимый, убивает искусство», «В поэзии нет эволюции» — это общие, «ходячие» воззрения. Тогда как никто не сомневается, что наука нашего времени ушла неизмеримо далеко от науки древности, многие уверены, что в искусстве видоизменились лишь формы, а по содержанию оно стоит на том же месте, что и два с половиною тысячелетия назад, если только не пошло назад,— и мало того, что уверены, но, подобно Сюлли-Прюдому, «не удивляются этому и не жалуются на это». Вероятно, еще большее число лиц уверено, вместе с Ж. Бизе, что между «искусством» и «прогрессом», между «искусством» и «разумом» существует исконный, неустранимый антагонизм, и что там, куда проливает свой *свет* наука, тают *туманы* и *призраки* искусства. И, конечно, наш Баратынский был не одинок, когда, более полувека назад, запечатлел такой взгляд в своих кованых стихах:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...

Вот почему слова, поставленные во главе этой статьи, «научная поэзия», должны многим показаться противоречием в терминах, чем-то вроде «квадратного круга». Между тем — это лозунг, объединяющий в настоящее время целую группу писателей, ставящих себе целью доказать, что между наукой и искусством союз не только возможен, но и необходим. «De la pensée avant toute chose»[1], вот ка-

[1] Мысль прежде всего *(франц.)*.

кое требование к поэзии предъявляет один из них [1], перефразируя стихи Верлена. Поэзия, по мнению этих новаторов, прежде всего должна *мыслить*; отказавшись ото всего, что наша мысль считает «заблуждениями» (и на чем, по мнению Ж. Бизе, основано все искусство), поэзия должна искать одной истины. Только тогда поэзия вернет себе в современном обществе то значение, какое она имела в древнем, только тогда она станет чем-то нужным, важным, и будет уверена, что и в грядущем ей обеспечено почетное место.

Родоначальником этого движения надо признать Рене Гиля, который первый во французской поэзии выставил идею «научной поэзии», и вот уже четверть века всячески пропагандирует ее.

Рене Гиль — одна из оригинальнейших фигур в современной французской литературе. Он начинал свою деятельность в 80-х годах вместе со «вторым поколением символистов». Одно время он считался учеником Ст. Малларме (который был на двадцать лет его старше), но потом обособился от него и от всех «символистов» и выставил свою эстетическую теорию. Это очень скоро привело Гиля к полному одиночеству в литературных кругах: защитники традиций не признавали его, как новатора; деятели «новой» поэзии относились к нему, как к чужаку, как к врагу. Такое положение многих могло бы смутить, но Р. Гиль нашел в себе мужество, чтобы в течение двадцати пяти лет неуклонно отстаивать то, что считал истиной, не идя ни на какие компромиссы, предпочитая оставаться в тени, чем поступиться хотя бы одной йотой своего учения. Подобная стойкость убеждений — явление далеко не обычное в наши дни.

Как известно, в 90-х годах новые поэтические школы во Франции могли праздновать победу. Их журналы получили, наконец, настоящее распространение, книги многих «символистов» завоевали широкий круг читателей, и республиканское правительство почло нужным украсить сюртуки более видных из них ленточкой почетного легиона (Ж. Мореаса, А. де Ренье, Ф. Вьеле-Гриффина и др.). В эту эпоху самые непримиримые из деятелей «новой» поэзии поспешили отречься от всех крайностей, как от заблуждений юности, и получить свою долю при дележе

[1] «Les Documents du Progrès», «Revue Internationale», Octobre 1908. *(Прим. В. Брюсова.)*

общего успеха. Гюстав Кан, который на заре своей деятельности также был учеником Малларме, подражал учителю в изысканности и исхищренности языка и держался самых «левых» эстетических теорий,— быстро перешел ко взглядам общепринятым и к самой обиходной прозе, той, которую Верлен клеймил когда-то названием «литературы»: теперь Г. Кан постоянный сотрудник распространеннейших ежемесячников и любимейший парижский conférencier[1]. Ж. Мореас, основавший было свою особую «романскую» школу в поэзии, как только убедился, что школа его успеха иметь не будет, отказался от всяких теорий и стал писать бойкие фельетоны в газетах. М. Метерлинк, когда-то автор «Принцессы Мален», не только написал общедоступную «Монну Ванну», но и стал поставлять в «Le Figaro» передовые статьи о боксе и автомобилях...

Нет сомнения, что и Р. Гиль мог бы добиться популярности, если бы согласился пожертвовать своими юношескими мечтаниями и пойти навстречу запросам дня. Но он предпочел остаться в одиночестве. «Не раз,— пишет он сам в начале своей новой книги,— меня более или менее дружески упрекали в том, что я не задумал и не написал своей Поэмы в форме более доступной большой публике, хотя бы при этом мне и пришлось до некоторой степени пожертвовать своим идеалом новатора. Эти жалобы подкреплялись уверением, что я, ценой некоторых уступок и компромиссов, мог бы достичь самой широкой известности и самого быстрого влияния. Но я полагаю, что художник должен быть неразрывно связан с своим созданием, ибо это создание не что иное, как проявление его существа. И я просто предъявил к самому себе те моральные требования, которые вытекают из моего учения»[2].

Свои эстетические воззрения Рене Гиль изложил сначала в небольшой статье, напечатанной в 1887 г. в одном из тогдашних «маленьких» журналов и озаглавленной «Трактат о Слове» («Le Traité du Verbe»). Этот трактат после того не раз перепечатывался, причем Гиль постоянно развивал и совершенствовал его. В последней редакции[3] — это обширное исследование о целях, методах и пределах поэзии. Несколько изданий «Трактата» показы-

[1] Лектор *(франц.)*.

[2] «De la Poésie scientifique», pp. 5—6. *(Прим. В. Брюсова.)*

[3] Под заглавием «En Méthode à l'Œuvre» A. Messein éd. Paris, 1904. *(Прим. В. Брюсова.)*

вают, что были лица, которые им интересовались, но надо сознаться, что он не встретил никакого отзыва в литературе и долгое время не оказывал никакого влияния. Доля вины падает в этом, может быть, и на самого автора. Дело в том, что «Трактат» написан крайне трудным языком, чрезмерно сжатым, переполненным необычными терминами. Читать «Трактат», как читают другие книги, нет никакой возможности: его надо медленно изучать, а местами прямо дешифрировать.

Однако идеи Р. Гиля все же оказались жизнеспособными, и брошенные им семена, хотя и поздно, но дали всходы. В начале нового века стали появляться лица, которым мысль о «научной поэзии» казалась не нелепой утопией, но благородным, достижимым идеалом. У Р. Гиля нашлись единомышленники и последователи.

В 1905 г. был основан для проповеди «научной поэзии» журнал «Ecrits pour l'art»; его редактором был Жан Руайер, среди сотрудников стояли имена: Абель Пеллетье, Э. Дантин, Садиа Леви, Р. Рандо, О. де Лафайет, не считая других, примкнувших к движению более или менее случайно. Журнал просуществовал год, дал ряд очень интересных критических статей и прекратился по обычной причине — недостатку средств.

В том же журнале начинали два молодых поэта: Рене Аркос и Шарль Вильдрак. В следующем, 1906 году, они, вместе с несколькими из своих друзей-единомышленников, Ж. Дюамелем, Ж. Роменом, А. Мерсеро и друг., основали братство-издательство «L'Abbaye», «Аббатство». Члены «Аббатства» ставили себе целью служить своему братству не только духовными силами, но и физическим трудом. Была основана типография, в которой поэты «Аббатства» сами набирали и печатали свои книги. Из этой типографии за два года вышло около 20 томов, развивающих идеи «научной поэзии». К весне 1908 г. типография «Аббатства» должна была закрыться.

Независимо от движения «Ecrits pour l'art» и от «Аббатства» возник в 1907 году небольшой журнальчик «Les Bandeaux d'Or». Его главными сотрудниками были Тео Варле, Поль Кастио и П. Жув. Не разделяя вполне идей «научной поэзии», журнал, однако, настолько приближался к ним, что скоро в нем приняло участие большинство поэтов «Аббатства».

В настоящем году, наконец, в распространенной серии «L'Esprit du temps», появилось популярное изложение

принципов «научной поэзии», написанное Р. Гилем: «De La Poésie scientifique». В противоположность его трактату оно изложено совершенно просто и с благородной отчетливостью мысли.

Все эти явления — слабая зыбь на притихшей было (после «победы символистов») поверхности французской литературы, позволяющая надеяться, что в ней зарождается новое течение, которое может оказаться и сильным и благотворным.

II

В чем же состоит идеал, выражаемый этим странным, с первого взгляда противоречивым, оксюморным сочетанием слов «научная поэзия»? Что нового хотят внести пионеры «научной поэзии» в искусство и чем их произведения должны, по их мысли, отличаться от других поэтических созданий[1].

Значительное место все статьи, посвященные «научной поэзии», отводят критике обычных, ныне господствующих приемов поэтического творчества, и эта критика очень характерна для стремления новой группы.

За немногими исключениями, современный поэт,— говорит Р. Гиль,— род фонографа. Он убежден, что его дело — запечатлевать, без всякой дальнейшей цели, в строфах, более или менее певучих, свои чувства. Современный поэт бродит по земле в поисках за впечатлениями, а его способность сочинять стихи записывает в ритмических строках все, что он переживает. Поэт влюблен, и вот он пишет стансы о силе страсти; он грустен и сочиняет скорбную элегию; он едет в Альпы, и появляется сонет к горным вершинам. Он не ставит своей поэзии никакой определенной задачи, работает без всякого плана и метода, не задумывается над тем, нужны ли кому-нибудь его признания.

Через это современная поэзия крайне эгоистична (или, как предпочитает выражаться Р. Гиль,— эготична). Только у очень немногих, исключительных людей разрознен-

[1] Мы не ограничиваемся в нашем изложении идей «научной поэзии» пределами книги, заглавие которой выписано во главе этой статьи, но принимаем во внимание как основное сочинение Р. Гиля («En Méthode à l'Œuvre»), так и различные журнальные статьи. *(Прим. В. Брюсова.)*

ные, интимные переживания представляют общий интерес. Но даже и эти исключительные личности, отличающиеся особо оригинальным строением души, только в отдельные минуты способны чувствовать по-новому, не так, как другие. Поэтому на два десятка интересных и нужных стихотворений у поэта-эготиста (напр., у Верлена) — две сотни лишних, повторяющих иными словами то, что не раз было сказано другими или им самим. И на такое повторение чужого обречены все поэты своего «я», ибо число простых чувств и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли даже не исчерпано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия.

С другой стороны, современная поэзия по большей части чужда современности. Сюлли-Прюдом был прав, когда говорил, что ничто из современных идей не проникает в сферу поэзии: ее господином остается, как в XVII веке, любовь и связанные с нею чувства. Изменяются воззрения человечества на природу и вселенную, на вопросы добра и зла; изменяются все взаимоотношения между людьми; изменяются все формы жизни; но поэзия как будто не замечает ничего из этого. Какие бы проблемы ни волновали современное общество, поэты не смеют к ним и приступиться и продолжают лепетать прежние песенки: о лунных ночах, о прелести весны, о красоте моря, о устах милой, о свирели пастушка. Мало того, несмотря на благородные усилия отдельных новаторов, каким был Бодлер, каков в наши дни Верхарн, ввести в круг поэзии образы окружающей нас жизни, большинство поэтов до сих пор не может освободиться от аксессуаров романтизма и античности. Мы живем в мире телеграфов, телефонов, биржи, театров, ученых заседаний, океанских стимеров, поездов-молний, а поэты продолжают оперировать с образами, нам совершенно чуждыми, сохранившимися только в стихах, превращающими мир поэзии в мир неживой, условный.

«О, счастливая Франция! — воскликнул в одной статье Катюль Мендес.— О, счастливая Франция, не перестающая производить поэтов, еще и еще поэтов!» — Увы, которые все похожи друг на друга,— добавляет Р. Гиль. В самом деле, все бессчетное число стихотворений, которое ежегодно сыплется на голову читателей, как из бездонного рога изобилия, в конце концов не более как перепевы нескольких десятков, много сотни, давно знакомых тем. Что же удивительного, что поэзия многим начинает ка-

заться делом не серьезным, в лучшем случае, приятным отдохновением между жизненными делами. Постепенно книги стихов переходят в руки юношей и светских дам, а люди мыслящие, люди трудящиеся считают, что у них нет времени на то, чтобы тратить его на знакомство с чужими чувствами.

Такому пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных переживаний, как чисто схоластической разработки однажды навсегда установленных тем,— искатели «научной поэзии» противополагают свой идеал искусства, сознательного, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью.

Основная идея Р. Гиля и его последователей состоит в том, что «*поэзия есть верховный акт мысли*». Поэтический образ есть результат синтезирующей способности нашего интеллекта. Поэтому поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе.

Это не значит, конечно, что поэзия должна повторять и пересказывать те же истины, которые уже найдены наукою. И Рене Гиль, и его последователи несколько раз повторяют, что дело вовсе не в том, чтобы перелагать в стихи астрономию или социологию. Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке, *своим методом*, тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые, в пределах своих средств, пытается решить наша наука. Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпаемый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества, не личных, не местных, но всеобщих, всемирных.

«Поэзия должна стать страстной метафизикой человека и вселенной, в их взаимоотношениях, познанных наукою»,— пишет Р. Гиль[1]. Говоря о «*страстной* метафизике» («métaphysique émue»), он, если мы верно понимаем его мысль, хочет отличить метафизику-поэзию, выраженную в художественных образах, от метафизики-науки, как системы отвлеченных идей. Называя же поэзию «метафизикой», он хочет отличить ее от всякой отдельной научной дисциплины, как познание обобщающее, синтезирующее. Таким

[1] René Ghil. Le Poète-philosophe. «Ecrits pour l'art», Mars 1905. *(Прим. В. Брюсова.)*

образом, он требует от «научной поэзии», чтобы ее создания давали нашему познанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли науки.

Но окружающая нас жизнь есть непосредственный и ближайший объект познания; из этого Р. Гиль выводит для поэзии обязательство быть «современной», а для поэта быть «певцом жизни». Конечно, поэзия не может при этом играть роль простого зеркала, безразлично и безучастно отражающего все явления текущей действительности, ибо отражать, повторять, не значит познавать. Поэзия должна осмысливать действительность, устанавливать ее отношения к постоянным законам истории и социологии. Пользуясь своим методом интуитивного синтеза, поэзия может стать предугадчицей будущего, и поэту вернется его древнее имя — vates, пророк.

Р. Гиль предостерегает, однако, от мысли, что он делает из поэзии служанку науки, ancillam scientiae. Только взаимодействие искусства и науки в силах создать истинную культуру данной эпохи. Поэзия должна дополнять науку, и обратно. Силой творческой интуиции поэт должен улавливать между элементами мира и жизни — связи, еще не установленные точным знанием, и предугадывать новые пути, по которым наука может идти к новым завоеваниям. И если искусство должно отправляться от данных науки, то, в свою очередь, наука должна искать животворного дыхания в искусстве.

Поэзия, основанная на таких принципах, трактующая о вопросах равно важных для всего человечества, занятая проблемами современности, уже не будет чем-то лишним и ненужным. Ученому, привыкшему наблюдать мир в одном определенном разрезе, она сообщит широкие обобщения, которые откроют ему новые перспективы в его науке; политическому деятелю — поможет осмыслить данный исторический момент, его связь с прошлым и будущим; каждому мыслящему человеку даст стройное, строго продуманное миросозерцание. Можно надеяться, мечтает Р. Гиль, что замечательнейшие из книг стихов, задуманных и исполненных с этой точки зрения, станут в нашем обществе тем, чем были книги стихов на древнем Востоке,— священными книгами[1].

---

[1] Р. Гиль предвидит, что эти будущие книги поэзии нельзя будет читать с той же легкостью, как многие современные сборники стихов, за утренним кофе, в вагоне. Но вряд ли такой метод чтения

Развивая идеи учителя, Ж. Дюамель пишет: «До сих пор оказывалось жизнеспособным и таким всегда будет только то искусство, которое мыслит... Но в тот век, когда плодотворное знание готовится поднять массы и властно подчиняет себе все способные к его восприятию умы,— в такой век искусство тем более должно мыслить, и притом не так, как мыслили целые годы тому назад, а так, как будут мыслить завтра. Неужели искусство поэзии, так долго бывшее лишь выражением своей эпохи, не может стать для человечества некиим предвестником, вифлеемской звездою, не может замкнуть в своей лучезарной сокровищнице все сознательные надежды будущего!»

Согласно с новым идеалом поэзии должно измениться и представление о поэте. Прежнему типу «поэта-эгоиста» Р. Гиль противопоставляет свой тип «поэта-философа».

Раньше всего, однако, Р. Гиль спешит оговориться, что он вовсе не думает, что одно изучение, одно старание может сделать человека поэтом. В силе остается старое правило, что «poetae nascuntur» [1]. Кто не одарен от природы даром интуитивного синтеза, тот, конечно, окажется неспособным выполнить те требования, которые предъявляет поэту «научная поэзия». Но тогда как прежде считалось достаточным одного этого дара или даже одной способности слагать стихи, «научная поэзия» требует от своих деятелей многого другого и большего.

Еще недалеко то время, когда наивно верили, что поэт безнаказанно может быть глупцом или невеждою (или, как подсмеивался наш И. И. Дмитриев, что поэту потребны только: «отвага, рифмы, жар»). Но писатель, который хочет в своей поэзии дать «страстную метафизику», который хочет в своих стихах осмысливать современность,— должен стоять на уровне современного знания и обладать сознательным миросозерцанием. «Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!»— с безнадежностью восклицал Ж. Бизе. Но что делало Гомера— Гомером и Данте — автором «Божественной комедии»? Не то ли, что они были просвещеннейшими людьми своего времени? Подобно этому, без своих обширных научных познаний,

---

вообще подходит для созданий истинной поэзии... Во всяком случае, Р. Гиль просит любителей легкого чтения утешиться: рядом с «научной поэзией», конечно, будет существовать и поэзия безмысленная, как сейчас рядом с истинной литературой существуют бульварные романы. *(Прим. В. Брюсова.)*

[1] Поэтами родятся *(лат.)*.

без смелости своей анализирующей мысли, вряд ли Гете мог бы стать величайшим немецким поэтом XIX века. Высокая культура ума — бесспорно первый шаг для поэта, чтобы стать «сегодняшним Данте».

Поэты нашего времени отправляются от непосредственного чувства, от настроения. Для созданий «научной поэзии» исходной точкой должна быть сознательная мысль. «Ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердце»,— утверждал Сюлли-Прюдом. Надо надеяться, что искание истины может быть столь же страстным, как искание счастия. «Если мы будем мыслить научно,— пишет Р. Аркос,— это не помешает нам остро чувствовать. Не значит ли повторять всем известное, говоря, что эмоция может быть следствием раздумья». «И разве не был великим поэтом,— спрашивает Ж. Дюамель,— тот, для кого мысль: *быть или не быть*, явилась источником мучительной и страдальческой эмоции?»

Должен будет измениться и метод работы поэта. Сборник стихов станет не случайной грудой разнородных пьес, но книгой, задуманной и исполненной по определенному плану. Предприняв свой труд, сообразно со своими способностями и познаниями, поэт будет методически стремиться к его осуществлению. Он не будет более беспорядочно гоняться по свету за впечатлениями, но ему придется, подобно ученому, производить подготовительные работы, делать наблюдения и опыты, учиться и думать. При таком методе работы поэты, даже не одаренные исключительным, из ряду вон выходящим талантом, те, которые теперь заваливают книжный рынок хламом ненужных стихотворных жалоб, будут в состоянии исполнить хотя бы и небольшое, но нужное, полезное дело в искусстве.

Р. Гиль предвидит, что в виде возражения ему укажут на бессознательность художественного творчества, и со всей решительностью отрицает эту пресловутую бессознательность. Путем подробного анализа «вдохновения»[1] он устанавливает, какую роль играет в художественном творчестве элемент сознательного и подсознательного. Его вывод тот, что «вдохновение»,— или, что то же, «интуиция»,— необходимо во всякого рода работе мысли, в науке, как в искусстве. Все великие художественные открытия были совершены силою интуиции, хотя исходными точками для них и были положительные данные. Следовательно,

[1] De la poésie scientifique, pp. 36—41. *(Прим. В. Брюсова.)*

и поэт может творить «вдохновенно», отправляясь от данных науки и философии. Этот вывод всего менее может изумить нас, русских, так как нам памятны слова нашего Пушкина: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Таким образом, если осуществятся идеалы «научной поэзии», поэзия станет сознательной и мыслящей. Если до сих пор обычным символом поэзии был образ *слепца* Гомера, то тогда его придется заменить образом *провидца* Орфея.

III

Таково учение пионеров «научной поэзии». Наше личное отношение к их теории должно зависеть от двух причин. Во-первых, от решения вопроса, насколько осуществимы их мечтания; во-вторых, от нашего взгляда на взаимоотношение «искусства» и «науки».

Сами деятели «научной поэзии» указывают, что они вовсе не отделяют себя от всего исторического развития искусства, вовсе не мечтают начать что-то совсем новое, еще никогда не бывалое.

«Мне выпала честь,— пишет Р. Гиль,— в наши дни выставить эту идею (научной поэзии). Говорю «в наши дни», потому что какой же отдельный человек может быть вообще *началом* чего-то. Не довольно ли уже той гордости, что я решился возобновить великую традицию поэтов так называемых «священных книг» Востока, поэтов, ближайшими к нам преемниками которых были, конечно, Лукреций, Гете и Шелли».

Р. Аркос говорит еще определеннее: «Многие раньше нас шли по тому же пути. Среди многих других, в Элладе: Парменид, Эмпедокл; в Риме: Лукреций, Манилий, Пруденций; в средние века: Готье де Мец; в XVI веке: Дю-Барта, Агриппа д'Обинье; позже, в Германии: Гете; в Англии: Шелли; у нас, во Франции: Эмиль Верхарн. Да и большая часть других поэтов мыслила в своих произведениях, по крайней мере, иногда. То не всегда было удачно и никогда не было методично, но было».

Таким образом «научная поэзия» хочет продолжить некоторую традицию, идущую из самой глубокой древности. И, поскольку новая школа избирает своим образцом Гете, мы, конечно, можем только приветствовать ее. У самих же представителей новой школы пока слишком

мало произведений чисто поэтических, чтобы можно было судить их теорию «по плодам ее». Да вряд ли это и было бы справедливо. Эстетическая теория может быть глубоко истинной, хотя бы сами ее защитники и не умели ее доказать художественными созданиями. На их стихи, рассказы и романы надо смотреть только как на первые опыты, как на образцы тех созданий, которые могут возникнуть позднее.

Рене Гиль предпринял обширную эпопею, которой не дал особого названия, озаглавив ее просто «Поэма», «Œuvre». Ему хотелось бы в ней обозреть все судьбы нашей планеты, начиная с первых космических процессов до всей сложности современной социальной жизни. До последнего времени появилось десять томиков этой «Поэмы»[1]. Первая часть начинается гимнами, которые славят величие первых проявлений земного бытия, жизнь еще хаотическую, формы еще зыбкие, легко переходящие одна в другую. Вторая книга посвящена нашей мечте о золотом веке, о рае прошлого. Выведена человеческая чета, два ребенка, которые от бессознательной радости постепенно переходят к величию любви и страсти. Действие совершается в идеальной среде, и в душах этих детей «нет ни атавизма прошлого, ни тягостной ответственности за грядущее». Две отдельных книги, «Шаги человека» и «Крыши людей», изображают жизнь первобытного человека согласно с данными современной антропологии, его «первые шаги» по земле, его «первые кровли», под которыми впервые из племени выделились семьи... И т. д.

«Поэма», подобно «Трактату о слове», написана языком крайне трудным. Р. Гиль строго придерживался в ней своего учения о том, как должно пользоваться в поэзии словом[2]. Нет сомнения, что слово, в стихе, производит свое впечатление не только той идеей, которую оно означает, но и самым своим звуком. На этом основано все очарование ритма и вся музыка стиха. Р. Гиль требует, чтобы звук слова, его фонетическая сила, всегда, на всем протяжении каждого поэтического произведения, соответство-

[1] Начато новое издание «Поэмы»: René Ghil (Œuvre, Edition nouvelle et revue, A. Messein éd. Paris 1905—1907 (вышло 3 тома). *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Это учение под названием «Словесной инструментовки» («Instrumentation verbale») занимает значительное место во всех теоретических сочинениях Р. Гиля. Мы не нашли нужным подробно излагать это учение, так как не считаем его органически связанным с теорией «научной поэзии». *(Прим. В. Брюсова.)*

вал идейному значению слова (обычно в поэзии мы видим это лишь в отдельных, счастливых местах). Так гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками, и словами, в которых преобладают глухие и медленные звуки. Для гимнов золотому веку выбраны напевы гиератических плясок, слова короткие, приятные, ласкающие самым своим звуком. Для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но звучащие сурово, так что, по звуку, речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам.

Гораздо менее характерны произведения других приверженцев «научной поэзии». Рене Аркос и Ж. Дюамель издали только по одной книге стихов, явно своих первых творческих опытов[1]. В книге Аркоса интересны поэмы, воспевающие космическую жизнь земного шара. Значительную часть книги составляют стихи, посвященные критике христианства и исканию новой веры. Книга Ж. Дюамеля пытается пересказать совершающуюся в душе борьбу между пессимизмом чувства и оптимизмом веры в лучшее будущее человечества. Жюль Ромен, в своей книге стихов[2], изучает коллективную душу, ту, которая возникает в определенной группе людей: в толпе на улице, в роте солдат, в собрании слушателей, в аудитории, в похоронной процессии и т. д. То же он делает и в своем романе[3], в котором, к сожалению, слишком выступает на вид тенденция. Шарль Вильдрак, издавший уже две книги[4], ставит себе целью выяснить в ряде лирических и эпических стихотворений положение и назначение поэта в современном обществе.

Значительнее этих опытов, в которых много нетвердости дебютантов, надо признать попытки другого поэта, который хотя и не примыкает непосредственно к движению «научной поэзии», но пользуется в среде ее деятелей исключительным уважением и любовью. Я говорю о Эми-

---

[1] G. Duhamel. Des Légendes. Des Batailles. Ed. de «L'Abbaye», P. 1907; R. Arcos. La Tragédie des Espaces, Ed. «L'Abbaye», P. 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Jules Romains. La Vie unanime, Edition de «L'Abbaye», P. 1908. *(Прим. В. Брюсова.)*

[3] Jules Romains. Le Bourg Régénéré, Messein éd. P. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

[4] Charles Vildrac. Poèmes. Paris 1905; Charles Vildrac. Images et Mirages, Edition de «L'Abbaye», Paris 1908. *(Прим. В. Брюсова.)*

ле Верхарне. Большая часть его последних созданий близко подходит к тому идеалу, который выставляют искатели «научной поэзии», но особенно надо это сказать о его книге стихов, озаглавленной «La Multiple Splendeur»[1]. Книга открывается поэмой, посвященной «миру» в его целом; далее следует поэма о слове, угадывающая новейшие гипотезы языкознания; еще далее поэт пытается явить в одном образе «древние царства», царства Мессопотамии и долины Нила; из других поэм назовем такие, как «Европа», «Избранники», «Идеи»... Книга полна, можно сказать, переполнена мыслью, несмотря на свою стихотворную форму, и дышит самой жгучей современностью. Она, пожалуй, больше, чем все теоретические рассуждения, способна убедить в возможности «научной поэзии».

Что касается до отвлеченного вопроса об отношениях «науки» и «поэзии», то нам кажется, что современная эстетика будет скорее на стороне искателей «научной поэзии», чем против них.

По-видимому, новейшая критика решительно разрушает все до сих пор выставленные учения о конечной *цели* искусства, в том числе идущую от Аристотеля теорию «подражания» (mimesis), гегелевскую теорию «Красоты», шиллер-спенсеровскую теорию «бесцельной игры», сенсуалистическую теорию особого «эстетического удовольствия», и теорию «общения», которую у нас отстаивал Л. Толстой. Таким образом поле очищено для того, чтобы могла утвердиться теория, выставленная А. Потебнею, об искусстве, как особом методе познания.

А. Потебня, продолжая работы В. Гумбольдта, обратил внимание на замечательный параллелизм между творчеством языка и творчеством художника. Язык, согласно с выводами В. Гумбольдта, возник прежде всего не как средство общения, но как средство познания. Первобытный человек давал название предмету, чтобы выделить его из числа других и через то знать его. Подобно этому, художник, создавая свой художественный образ, стремится нечто осмыслить, осознать. Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность. Все искусство есть особый метод познавания[2].

---

[1] Emile Verhaeren. La Multiple Splendeur, Société du «Mercure de France», Paris. 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Замечательно, что эта идея с большой силой, и, конечно, совершенно независимо от разысканий А. Потебни, выражена в той

Становясь на эту точку зрения, мы находим между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются. Метод науки (говоря в общих терминах) — анализ; метод искусства — синтез. Наука путем сравнений, сопоставлений, соотношений пытается разложить явления мира на их составные элементы. Искусство путем аналогий жаждет связать элементы мира в некоторые целые. Наука, следовательно, дает те элементы, из которых творит художник, и искусство начинается там, где наука останавливается. Это вполне совпадает с учением «научной поэзии».

Если мы обратимся к мнениям самих художников, то заметим, что, независимо от разделяемых ими тех или других философских учений, они всегда считали своей конечной целью: искание истины. «Rien n'est beau que le vrai»[1],— сказал Буало, и лжеклассики были убеждены, что их искусство есть искусство истины. Сменившие их романтики думали, что они возвращают искусство к жизни, к природе, к правде. Реалисты, осмеивая романтиков, утверждали, что правда, реальность, в искусство введена ими. Импрессионисты спорили с реалистами, доказывая, что нет иной правды, кроме правды впечатления и правды мгновения. Символисты учат нас, что непостижимую сущность вещей или явления (а стало быть, и их реальнейшую реальность) выразить можно только в символе,— и т. д., и т. д., на протяжении всей истории искусства.

Заметим еще, что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Урапию, богиню астрономии.

1909

поэме Э. Верхарна о слове, о которой мы только что говорили (в сборнике «La Multiple Splendeur». *(Прим. В. Брюсова.)*

[1] Ничто так не прекрасно, как истина *(франц.)*.

О «РЕЧИ РАБСКОЙ», В ЗАЩИТУ ПОЭЗИИ

Как большинству людей, и мне кажется полезным, чтобы каждая вещь служила определенной цели. Молотком следует вбивать гвозди, а не писать картины. Из ружья лучше стрелять, чем пить ликеры. Книга поваренная должна учить приготовлению разных снедий. Книга поэзии... Что должна давать нам книга поэзии?

Дедушка Крылов предостерегает от таких певцов, главное достоинство которых в том, что они «в рот хмельного не берут». Вместе с Крыловым, и я от певцов требую прежде всего, чтобы они были хорошими певцами. Как относятся они к хмельным напиткам, право, дело второстепенное. Подобно этому, и от поэтов я прежде всего жду, чтобы они были поэтами.

Г. Вячеслав Иванов и г. Александр Блок в своих, взаимно дополняющих одна другую статьях, помещенных в № 8 «Аполлона», по-видимому, не разделяют этих моих (сознаюсь, довольно «банальных») мнений. Оба они стремятся доказать, что поэт должен быть не поэтом, и книга поэзии — книгой не поэзии. Правда, они говорят: «книгой не поэзии, а чего-то высшего, чем поэзия», «не поэтом, а кем-то высшим, чем поэт». Но, вероятно, и крыловский герой, имевший похвальное нерасположение ко хмельному, уверен был, что его певцы «выше», чем просто певцы.

Резюмируя свою статью, Вячеслав Иванов пишет: «Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть только искусством» (стр. 16). А. Блок, называя себя Бедекером Вячеслава Иванова, развивает эту мысль в покаянной статье, в которой исповедует свой грех, в том состоящий, что он, А. Блок, был «пророк» и унизился до того, чтобы стать «поэтом» (стр. 28).

Это, на строгом языке учителя А. Блока, Вл. Соловьева, будто бы значит: «Восторг души расчетливым обманом, и речью рабскою живой язык богов, святыню муз шумящим балаганом он заменил...»

Я весьма сомневаюсь, чтобы приведенные стихи Вл. Соловьева имели именно тот смысл, который хочет им придать А. Блок. Изумительно было бы, если бы Вл. Соловьев, при известном его отношении к поэзии, язык «поэтов», т. е. язык поэзии, назвал «речью рабскою». Но для А. Блока (и для Вячеслава Иванова?) — это так. Поэзия — «речь рабская», «обман», «балаган». Отсюда вывод: будь не поэтом, будь кем-то, кто выше поэта, или, как досказывает «Бедекер» — А. Блок: «будь теургом» (стр. 22).

Думаю, что, после таких заявлений, весьма многие, вместе со мною, решительно встанут на защиту поэзии, хотя бы Вячеслав Иванов с А. Блоком и объявили ее «речью рабскою». Быть теургом, разумеется, дело очень и очень недурное. Но почему же из этого следует, что быть поэтом — дело зазорное? По-моему, например, быть астрономом — почетно. Но неужели поэтому стану я поносить какого-либо историка такими словами: «Обманщик, раб, балаганщик, как не стыдно тебе заниматься историей, а не астрономией?»

Правда, и Вячеслав Иванов, и А. Блок говорят не вообще о поэзии, но исключительно о поэзии символической, о символизме. Однако что они разумеют под этим именем?

Понимают ли они слово «символизм» в широком смысле, согласно с которым символистами можно и должно назвать и Эсхила и Гете (ибо символизм — естественный язык всякого искусства)? Но тогда понятие «символической поэзии» совпадет с понятием поэзии вообще. Или же Вячеслав Иванов и А. Блок разумеют именно художественное движение последних десятилетий? По-видимому, последнее предположение справедливее, так как Вячеслав Иванов говорит о Тютчеве как о первом русском символисте, говорит о «международной общности этого явления», «о сущности западного влияния на новейших русских поэтов» и т. д. Тогда... Ну, тогда надо немного посчитаться с историей.

Как ни уважаю я и художественное дарование, и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится. «Символизм», как «романтизм»,— опре-

деленное историческое явление, связанное с определенными датами и именами. Возникшее, как литературная школа, в конце XIX века, во Франции (не без английского влияния), «символическое» движение нашло последователей во всех литературах Европы, оплодотворило своими идеями другие искусства, и не могло не отразиться па мировоззерцании эпохи. Но все же оно всегда развивалось исключительно в области искусства. Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бедекер — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но «символизм» *хотел быть* и всегда *был только искусством*.

Книги «символистов», слава богу, еще не погибли от какой-либо стихийной катастрофы; их можно получить в любой библиотеке. Многие «символисты», вожди движения, еще среди нас. Спросите Верхарна и Вьеле-Гриффена, Георге и Гофмансталя, у нас Бальмонта, и я уверен, что все они скажут единогласно, что хотели одного: служить искусству. В имени художника, поэта они видели (и видят) свою лучшую гордость и высшую честь. Как же вдруг заявлять категорически: «символизм не хотел и не мог быть только искусством»? При таком отношении к историческим данным, кто же помешает Вячеславу Иванову завтра объявить нам: «романтизм всегда был и мог быть только своеобразной геологической теорией»!

Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике. Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему, наконец, свободу!

Нет причин, конечно, ограничивать область деятельности человека. Нам Гете дважды дорог потому, что был не только величайшим поэтом XIX века, но и могущественным научным умом своего времени. В Данте Габриеле Россетти нас пленяет гармоническое сочетание дарований поэта и художника красок. Почему бы поэту и не быть химиком или политическим деятелем, или, если он это предпочитает, теургом? Но настаивать, чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как настаи-

вать, чтобы они все были членами Государственной думы. А требовать, чтобы поэты перестали быть поэтами, дабы сделаться теургами, и того нелепее.

А. Блок, в конце своей статьи, спрашивает: «Поправимо или не поправимо то, что произошло с нами?» (стр. 28). Иначе говоря: есть ли возможность перестать быть «поэтом» и вновь сделаться «теургом»? Кажется, уже достаточно ясно, что вопрос этот к символизму вообще не относится. Не осуждая нисколько того пути духовного развития, который, в легко истолковываемых иносказаниях, изобразил в своей статье А. Блок, никак нельзя и признать этот путь типическим для современного поэта. Тех грехов, в которых кается А. Блок, «символизм» за собой не признает, и ему нечего «поправлять». Символисты останутся поэтами, какими они и были всегда.

Но, поскольку речь касается самого А. Блока и Вячеслава Иванова, их стремление что-то «поправить», притом самыми радикальными средствами, может навести на опасения. А что, если эти поправки окажутся сродни предприятиям многих российских городских управ, которые часто находят нужным снести, за «некрасивостью» то или другое старинное здание, а потом, по неимению средств, оставлять на его месте пустырь? Вячеслав Иванов и А. Блок — прекрасные поэты; они нам это доказали. Но выйдут ли из них, не говорю великие, но просто «хорошие» теурги, в этом вполне позволительно сомневаться. Мне, по крайней мере, в их теургическое призвание что-то плохо верится...

Утешает только то соображение, что теории Вячеслава Иванова и А. Блока не мешали им до сих пор быть истинными художниками. И А. Блок клевещет на себя, когда называет свои позднейшие стихи «рабскими речами». На наше счастье, на счастье всех, кому искусство дорого, это настоящая и порою прекрасная поэзия. Что же касается того, что призыв Вячеслава Иванова и его истолкователя совратит на новую дорогу все развитие современного символизма, т. е. сдвинет поэзию с того пути, по которому она идет не менее как десятое тысячелетие, то, думаю, этого можно опасаться еще менее. У Александра Македонского достало сил повлечь пифию, против ее воли, на треножник; но тут я не вижу сил Александра, а предприятие куда труднее!

1910

АЛЕКСАНДР БЛОК

Рецензия

Этапы пути, который прошел А. Блок за «12 лет своей сознательной жизни», намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать обведены черными контурами. В своей первой книге А. Блок — поэт «Прекрасной Дамы», божественного, вечно-женственного начала, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. Поэт называет себя «рабом Царицы» — servus Reginae,— и свое дело определяет так:

Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом своим.

Во второй книге А. Блока («Нечаянная радость») в его поэзию вторгается начало демоническое, сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов,— олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу *от* божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Тогда же появляется в стихах Блока некто «Темнолицый», неизбежно приходящий к поэту в часы сумерек — томить его страхом темных предчувствий. В третьей книге А. Блока («Земля в снегу») это демоническое начало воплощается в образе «Снежной маски», «Незнакомки», ведущей поэта к распятию на кресте страсти, к смерти на костре отчаяния. «И погибнуть мне весело!», «Тайно сердце просит гибели!» — таковы признания поэта в этой его книге. Борьба двух начал, божественного и демонического, остается в поэзии А. Блока неразрешенной. В своих последних стихах он ищет новых сил в отказе от своих юношеских, всеобъемлющих концепций, в обращении к темам более узким, но

более конкретным, к заботам, радостям и печалям родной «горестной земли».

Перед нами две новых книги А. Блока: переиздание его первого сборника «Стихи о Прекрасной Даме», и четвертый сборник стихов «Ночные часы»,— начало и конец пройденного поэтом пути.

Сборник «Стихов о Прекрасной Даме» в новом издании значительно увеличен; в него включено около 200 стихотворений, которых в первом издании не было. С точки зрения чисто художественной, это, может быть, и ошибка, так как многие впервые напечатанные стихотворения довольно слабы по технике, испорчены неудачными стихами, шаблонными образами. Но зато книга приобрела новый психологический интерес, стала откровенной исповедью юного мечтателя-мистика, знакомит теперь с душой ее автора более полно. Ранние стихи в этой исповеди оказываются наиболее характерными. В них как бы совсем нет ничего реального,— все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. «Жизнь» — «мучит» поэта, «земля» для него — «пустынна», он себя чувствует в некой внемирной «старинной келье», на каком-то таинственном «царственном пути»; впереди — «огнистый столп»; свои мечты поэт определяет, как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни!» Вся книга проникнута пафосом ожидания («Предчувствую Тебя!..»), жаждою в земном увидеть неземное, во всех событиях дня прозреть символ вневременного. Все, что совершается, для поэта получает значение иносказания, и в его стихах река уже не просто река, белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, уже не просто церковь, и мы, привыкая к языку поэта, уже без труда его понимаем, когда в одном из своих лучших стихотворений он говорит нам:

Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря...

Только на последних страницах книги образы становятся более конкретными, выступают из-за ликов ангелов — облики земных людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики...

Как все изменяется, когда мы переходим к последней книге А. Блока! Вот «низкий дым, стелющийся над овином», вот треплются «три истертых шлеи», вот стоит жан-

дарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной, вот модный литератор, «слов кощунственных творец», «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», быстрый лет санок, когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обняв», вот, наконец, картины итальянских городов, Равенны, Венеции, Флоренции... Действительность, реальность, вошла в поэзию А. Блока, подчинила ее себе. Мистические предчувствия сменились чувствами земными, и мы то читаем тихие раздумья «на смерть младенца», то стихи о «яркости последней страсти», то горькие признания:

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача!

— то строгие наблюдения над кем-то, «с заломленными руками», кого —

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Может быть, иные читатели пожалеют о прежнем Блоке, поэте ожиданий, видений, таинственного сумрака. Но вряд ли А. Блок мог идти вперед по пути своей ранней поэзии. Искусство — всегда *воплощение*; даже все неопределенное, несказанное оно должно сказать и определить в образах. Обратившись к жизни, к явлениям реальным, А. Блок нашел новые силы для своей поэзии, и, возможно, что в будущем этими новыми средствами ему удастся полнее и точнее передать все то, что в его ранних стихах брезжит, как бледная заря.

Стих Блока, в его новой книге, остается столь же певучим и нежным, как в его лучших прежних стихотворениях. Меньше в его новых стихах той намеренной небрежности, которая несколько портила стихи второй поры его деятельности (особенно в «Нечаянной радости»). В «Ночных часах» многие стихотворения превосходны по свежести образов, по непосредственности наблюдений, по глубине проникновения в психологию чувства. Меньше нам нравятся раздумья А. Блока над судьбами России и его, несколько надуманные, стихи о итальянских городах. Переводы А. Блока стихов Гейне — очень хороши.

1912

Н. А. НЕКРАСОВ КАК ПОЭТ ГОРОДА

Поэзия — консервативна. Внимательное исследование показывает, как многим каждый поэт бывает обязан своим предшественникам. Едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него. Только исключительные таланты,— и то не во всех своих произведениях,— решаются выступать на новые пути, касаться тем, не затронутых в поэзии ранее, искать еще не использованных выражений, сравнений, образов. Вот почему так медленно свершалось вступление в поэзию Города,— того города, который был создан XIX веком,— бесконечного скопления каменных громад, с бессчетным населением, с резкими контрастами предельной роскоши и крайней нищеты, с кипучей, своеобразной жизнью. Поэтам, подчинявшимся образцам прошлого, долго казалось, что в современном городе нет «красоты», что ручейки, пригорки, сад в лунном свете или скалы под бурным небом, шумные потоки, изменчивые облики моря — «поэтичнее».

Еще в 90-х годах Д. Мережковский писал у нас:

Нет, право, в современных городах,
В театрах, фабриках, в толпе столичной,
В шестиэтажных пасмурных домах
И даже в серых, дымных небесах,
Есть многое, что так же поэтично,
Как волны, степь и груды диких скал,—
Романтиков обычный арсенал.

Эти стихи были написаны, когда Бодлер из «поэта для немногих» уже стал общим достоянием, когда уже были опубликованы лучшие поэмы Э. Верхарна, этого величай-

шего из поэтов современности. Но Д. Мережковский был прав: не только у нас, всегда отстающих от западной культуры на несколько десятилетий (а в иных областях и столетий), но и в Европе,— лишь в самом конце 90-х годов современный город занял свое место в поэзии. Только поколение поэтов конца 90-х и 900-х годов уверилось в том, что им, городским жителям, должно искать вдохновений во вседневно окружающей их действительности, в «шестиэтажных пасмурных домах», «в серых, дымных небесах», а не в прелести той сельской природы, которую они видят мельком, живя летом на дачах, или сквозь окно вагона.

Но то, что теперь сделалось доступно всем, что теперь «воспевают» и «перепевают» в тысячах стихов тысячи стихотворцев, давно уже останавливало внимание поэтов истинных, настоящих художников слова, которые *не могли* не претворять в поэзию то, что их окружало, что каждый день открывалось их глазам. У нас и на Западе все действительно выдающиеся поэты XIX века посвящали свои вдохновения и городу, его красоте и ужасу, его очарованию и противоречиям. Не говоря уже о Пушкине, этом единственном поэте «Петрополя», сложившем ему величественный гимн в своем «Медном всаднике», даже Тютчев, по преимуществу поэт природы, не мог не чувствовать красоты, разлитой

...Над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем,
С тускло-рдяным освещеньем
И безумными толпами...

Тем более не мог ее не чувствовать Некрасов, который едва ли не всю жизнь провел в городской обстановке и поездки которого на охоту все же были только временными отлучками городского жителя.

Действительно, с самых ранних до самых последних стихов Некрасова в его поэзии определенно чувствуется влияние города. Оно сказывается и в отдельных сравнениях, которые попятны и значительны лишь для современного горожанина (например: «Не так ли ты, продажная краса...» и т. д.), и в ряде отдельных штрихов, разбросанных даже по стихам, посвященным деревне, и в самом складе речи торопливой, острой, свойственной нашему веку. Но и непосредственно к городу Некрасов возвращал-

ся постоянно то с беспощадным реализмом бытописателя, то с внезапным порывом романтика, то с проклятием, то с гимном, но всегда с сознанием значения города, его величия в современной жизни. То художник-изобразитель, то поэт-обличитель, Некрасов упорно говорил нам и о городе, об его сумрачном влиянии, об его разнообразных, но всегда поражающих обликах.

Особенно примечательно, как в одном из своих, сравнительно ранних стихотворений (1856 г.) Некрасов определенно пытается спорить, полемизировать с певцом «Медного всадника». Некрасов соглашается с Пушкиным:

Как чудно город изукрашен!
Шпили его церквей и башен
Уходят в небо; пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счастливцев мира — и кругом
Необозримые кладбища...
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты...

Но после этих стихов в картину, нарисованную Пушкиным, может быть, слишком светлыми красками, Некрасов старается внести поправки. Обращаясь к Петербургу, он напоминает ему:

Твой день больной, твой вечер мглистый,
Туманный, медленный рассвет...

утро, когда —

Нева волнуется, дома
Стоят, как крепости пустые...

даже городские похороны, за которыми —

Плетутся дряхлые кареты...

Этими поправками поэт как бы хочет сказать, что он видит в Петербурге и такое, пред чем Пушкин сознательно или бессознательно закрывал глаза. Но самой яркостью и верностью своих картин Некрасов уже сознается, что, как художнику, город был ему чем-то дорог, потому что

художественно изобразить можно лишь то, что душе близко и дорого, как были, конечно, близки и дороги Шекспиру и Ричард III, и Макбет, и даже Яго. Через несколько строк поэт уже не может опять не восхищаться картиной города:

Туман, осилив, наконец,
Одело солнце сетью чудной
Дворцы, и храмы, и мосты!

И вся эта поэтическая полемика с Пушкиным производит такое впечатление, что Некрасов, против воли, присоединяется к его восклицанию: «Люблю тебя, Петра творенье!»

Надо сказать, что и все стихи Некрасова о городе отмечены той же двойственностью. Как «гражданин», Некрасов видит его отрицательные стороны, почти клянет его; как «поэт» (берем его собственное разделение), чувствует своеобразную красоту города, невольно передает ее в точных, правдивых и вместе с тем — «художественных» снимках. Пусть Некрасов хотел быть критиком, пусть хотел выставить напоказ «гной ран современности»,— все же «перлом создания» остаются те его стихи, в которых он зарисовывал жизнь современного ему Петербурга, с той же меткостью, с какой зарисована жизнь древнего Рима в сатирах Марциала. Можно ли забыть такие картины:

Невский полон: эстампы и книги,
Бриллианты из окон глядят.

Я бреду... Пальто, бурнусы, шляпки,
Смех мужчин и дам нарядных тряпки,
Экипажи, вывески, друзья...

И летит, соблазнительно лежа,
В щегольском экипаже в народ.

Огни зажигались вечерние,
Был ветер, и дождик мочил...

А в тех стихах, где «поэт» окончательно брал верх над «гражданином», вся городская жизнь озаряется причудливой, феерической красотой. Несмотря на все уверения поэта в противном, мы чувствуем эту красоту и в тумане, что распростерся —

Над дворцом и тюрьмой,
И над медным Петром, и над грозной Невой...

и в той Неве,—

Что гробницей громадной
В берегах освещенных лежит.

Наконец, и сам поэт оказывается принужден сознаться, что он находит в своем городе «самобытную красу»:

зимой
Словно весь посеребренный, пышен,
Петербург самобытной красой!
. . . . . .
В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И, как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!

Таким образом, красота городских туманов, уличных фонарей, ярко освещенных магазинных витрин, шумного и пестрого столичного движения,— все то, что любовно разрабатывают поэты наших дней, уже намечено в поэзии Некрасова. Но мы в наших цитатах далеко не исчерпали всего, что он говорит о городе, всех его картин и образов, подсказанных петербургской жизнью. Вспомним, например, и этот «дом — дворец роскошный, длинный, двухэтажный, с садом и решеткой», и призыв уходить «из подвалов сырых, полутемных, зловонных, дымящихся», и пар, ходивший от дыхания волнами «в комнате нашей, пустой и холодной», и то, как «у дома их стоял швейцар с огромной булавою». Вспомним еще описание «мутного, ветреного» дня:

Мы глядим на него через тусклую сеть,
Что, как слезы, струится по окнам домов,
От туманов сырых, от дождей и снегов!

Разве все это не обличает в Некрасове горожанина и поэта города, зорко всмотревшегося во все многообразие его жизни, в его пышность и в его убогость? Конечно, городскими впечатлениями навеяны и такие образы:

Пышна в разливе гордая река,
Плывут суда, колеблясь величаво...

И есть уже предвосхищение верхарновской поэзии в описании того, как —

сплошными огнями горят
Красных фабрик громадные стены,
Окаймляя столицу кругом.

Особенная острота есть в стихах Некрасова, посвященных описанию похорон,— похорон, по самому своему существу «городских». В этих стихах беспощадный реализм Некрасова достигает едва ли не своего высшего напряжения. Вспомним:

По танцующим жердочкам прямо
Мы направились с гробом туда;
Наконец, вот и свежая яма,
И уж в ней по колено вода!
В эту яму мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили,—
И конец!

Жуткая картина, трагизм которой вполне понятен только жителю города, в котором всегдашнее величие смерти сталкивается с пошлостью и суетой торопливой жизни, в котором нет мира и тишины сельских кладбищ, с их старыми ивами и далью открывающихся за их ветвями полей...

Никто не будет оспаривать признания самого поэта, который говорил, определяя свое значение: «Я призван был воспеть твои страданья, терпеньем изумляющий народ!» Но подлинный художник не в силах подчинить своего дара даже самому себе. Поэт всегда — то эхо, с которым его сравнивал Пушкин, «на всякий звук» родящее «свой отклик». Некрасов был бы не поэтом, а доктринером, если бы он принуждал себя писать исключительно о «народе», если бы он закрывал глаза пред той жизнью, которая шумно кипела вокруг него и в суете которой он сам проводил большую часть своего времени. Некрасов заплатил щедрую дань городу, запечатлев в своих стихах образ современного ему Петербурга, зарисовав те типы и те сцены, которые видел ежедневно, изобразив и его блеск, и его мрак. Он сделал это не как фотограф, снимающий на своих пластинках все, что «подвертывается» под аппарат, но как художник-горожанин, сам живущий одной жизнью с современным городом, глубоко понявший его жуткое, магнетическое очарование. После Пушкина Достоевский и Некрасов — первые у нас поэты города, не побоявшиеся и сумевшие обратить в художественные создания то, что предшествовавшему поколению «романтиков» казалось «непоэтичным». Это значение Некрасова не должно быть забыто в общей оценке его творчества.

1912

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ, СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О РУССКИХ ПОЭТАХ ОТ ТЮТЧЕВА ДО НАШИХ ДНЕЙ»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга образует первый том,— из предположенных четырех,— собрания моих статей. В ней соединено все, что приходилось мне писать о русских поэтах, как прошлого времени, так и наших дней, за исключением 1) исследований чисто биографических (о Тютчеве, Баратынском, гр. А. К. Толстом, Каролине Павловой и др.) и 2) статей о жизни и творчестве Пушкина, которые составят отдельный том.

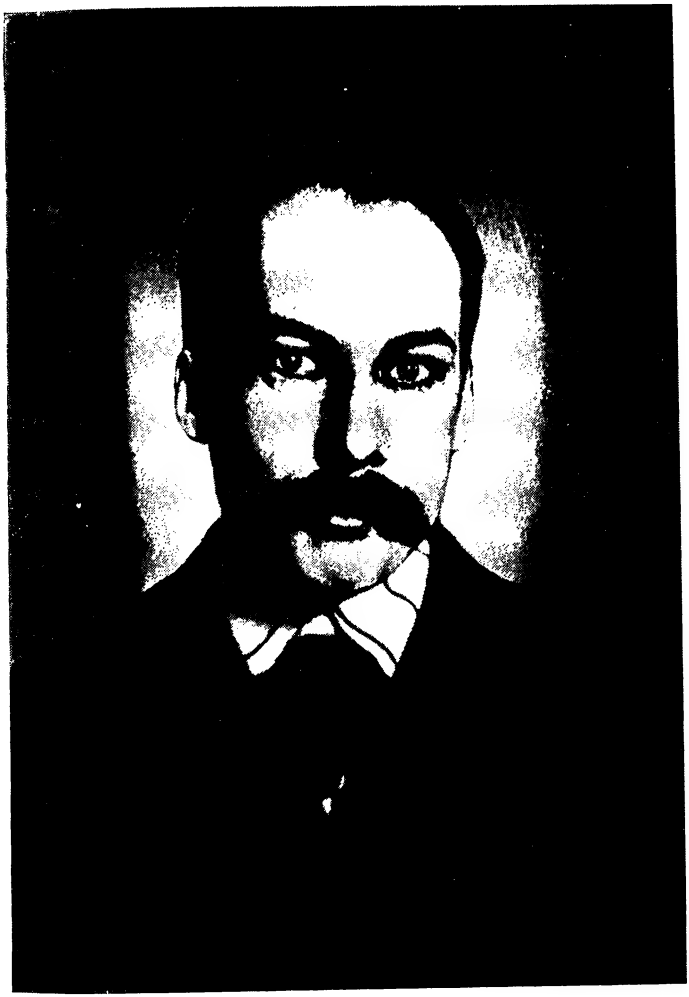
Не без колебания решился я издать эту книгу. Ее образуют статьи и заметки, которые я помещал за последние 10—12 лет в различных журналах и газетах и которые были написаны по самым разнообразным поводам. Здесь и статьи «юбилейные», и разборы отдельных, частных вопросов, и некрологи, и простые рецензии. Это одно уже отнимет у книги цельность, необходимое единство плана. Притом, если в статьях, посвященных поэтам прошлого (Тютчеву, Фету, даже В. Соловьеву и К. Случевскому), я мог стремиться дать общую характеристику их поэзии, то это явно было невозможно, когда мне приходилось говорить об отдельных книгах поэтов новых, моих современников, часто дебютантов. К тому же условия журнальной и газетной работы определяли самый размер статей, и иногда я имел возможность более подробно остановиться на книге того поэта, которого сам ценил не высоко, а другой раз должен был ограничиться несколькими словами, говоря о явлении, казавшемся мне значительным. Так, напр., я считаю себя обязанным здесь же оговориться, что очень жалею об отсутствии в книге сколько-нибудь подробных характеристик А. Блока, М. Кузмина, М. Лохвицкой и мн. др.

Тем не менее мне казалось, что соединение всех этих беглых заметок в одной книге не лишено своего интереса. Прежде всего у них есть свое единство — единство той точки зрения, с которой я всегда рассматривал произведения поэзии и которую, если и приходилось мне изменять в течение лет, под влиянием опыта и размышлений, то лишь несущественно. Во-вторых, за всеми этими суждениями остается преимущество *оценки современника*. Последний окончательный суд над поэтами наших дней будет произнесен следующими поколениями; но первый — принадлежит нам. Критики, которые будут оценивать деятельность современных поэтов тогда, когда она завершится, будут иметь много преимуществ перед нами. Но у нас есть то преимущество, что мы живем в одно время с ними, разделяем многие из их убеждений, стремимся к тем же целям, ищем решения тех же задач. Мои оценки — это оценки нашего времени (разделяемые,— сколько я знаю,— определенным кругом читателей), и хотя бы будущая критика (говорю о критике эстетической) имела возможность быть более осведомленной и более объективной, нашла нужным во многом изменить их или вовсе их отвергнуть,— все же за этими суждениями останется их значение: голоса современника о поэтах его дней.

1911

Валерий Брюсов.

P. S. Мне остается добавить, что большинство статей и заметок перепечатано в книге безо всяких изменений, если не считать мелких, чисто редакционных изменений. Чтобы превратить этот ряд статей в связный обзор современной поэзии, следовало произвести совершенно новую работу. Кроме того, они могли бы потерять тогда ту единственную цену, которую я сам признаю за ними: ценность непосредственного впечатления.



1

2

Ф. И. ТЮТЧЕВ

СМЫСЛ ЕГО ТВОРЧЕСТВА [1]

I

Книжка в триста небольших стихотворений, из которых около трети переводных, четыре статьи да ряд писем,— вот все литературное наследие Тютчева. Но Фет, в своей надписи на сборнике стихов Тютчева, справедливо сказал столько раз после повторенные слова:

Муза, правду соблюдая,
Глядит, и на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Поэзия Тютчева принадлежит к самым значительным, самым замечательным созданиям русского духа.

К поэзии Тютчева можно подходить с трех разных точек зрения: можно обратить внимание на выраженные в ней мысли, можно постараться выявить ее философское содержание, можно, наконец, остановиться на ее чисто художественных достоинствах. Со всех трех точек зрения, поэзия Тютчева заслуживает величайшего внимания.

Для Тютчева, как сказал еще И. С. Аксаков, «жить — значило мыслить». Не удивительно поэтому, что его стихи всегда полны мысли. В каждом его стихотворении чувствуется не только острый глаз и чуткий слух художника, но и ум мыслителя.

---

[1] Глава из вступительного очерка к Полному собранию сочинений Ф. И. Тютчева, под ред. П. В. Быкова (Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1911). *(Прим. В. Брюсова.)*

В целом ряде стихотворений Тютчева мысль даже стоит на первом месте. Это те его стихи, в которых он излагает свои излюбленные политические взгляды. Параллельно он развивал их в своих статьях. Эти взгляды образуют стройную систему убеждений о провиденциальной роли славянства и России в судьбах мира и приближаются к учению славянофилов 40-х и 50-х годов. Более или менее исчерпываются эти взгляды Тютчева уверенностью, что России предстоит собрать воедино «славян родные поколенья» и образовать великое православное государство, спаянное единой верой и «любовью». Исполнение этого ожидания связано с темным «пророчеством» о том, что столицей славянского мира должна стать «возобновленная Византия», а ее святыней — христианский алтарь, вновь поставленный в святой Софии.

Пади пред ним, о царь России,
И встань как всеславянский царь! —

восклицал Тютчев в 1850 году, незадолго до Крымской войны.

Иногда у Тютчева мысль просто изложена в стихотворной форме, и это, бесспорно, самые слабые из его созданий («Тогда лишь в полном торжестве», «Ватиканская годовщина», «Хотя б она сошла с лица земного», «Славянам»). Чаще у Тютчева мысль облекается в образ, становится символом («Смотри, как запад загорелся», «Море и утес», «Рассвет», «Ужасный сон отяготел над нами»). Некоторые из таких стихотворений говорят даже больше, чем хотел сказать сам поэт. Так, например, в образах «моря» и «утеса» Тютчев думал представить бессилие революционных сил перед мощью русского мира. Но мы вправе подставить под это стихотворение иное, более широкое, содержание, и стихи не утратят для нас своего очарования.

Отдельно стоят стихотворные раздумия Тютчева, не связанные с какими-либо политическими событиями. Это, по большей части, размышления по поводу вековечных загадок мира и человеческой жизни («Через ливонские я проезжал поля», «Близнецы», «Два голоса», «Две силы есть, две роковые силы», «Природа — сфинкс», «По дороге во Вщиж»). Их строфы, двустишия и отдельные стихи образуют блестящие афоризмы, давно вошедшие в обиход русской речи. Кто, напр., не знает таких выражений, как: «Мысль изреченная есть ложь», «В Россию можно

только верить», «День пережит, и слава богу», любовь — «поединок роковой», природа «о днях былых молчит» и т. д. Такие же афоризмы порой вкраплены у Тютчева и в те стихи, в которых в целом над мыслью преобладает чувство.

Есть у Тютчева и два-три стихотворения, которые,— как это обычно у французских поэтов XVIII века,— держатся исключительно на остроумии, и среди них такое значительное, как «Я лютеран люблю богослуженье»...

Однако, как ни интересны, как ни замечательны те мысли, которые Тютчев прямо высказывает в своих стихах, мысли, продуманные им, осознанные,— гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи «бессознательно», т. е. в силу тайной творческой интуиции. Это, так сказать, те подземные ключи, которыми питается его поэзия, которые ей дают ее несокрушимую силу и ее несравненную красоту. Тютчев в своих статьях, в своих рассудочных стихотворениях — остроумный, хотя немного парадоксальный диалектик; в метафизической основе своей поэзии Тютчев — глубокий мыслитель, самостоятельно, под своим углом зрения, освещающий тайны мира.

II

Исходную точку мировоззрения Тютчева, кажется нам, можно найти в его знаменательных стихах, написанных «По дороге во Вщиж»:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезою природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Подлинное бытие имеет лишь природа в ее целом. Человек — лишь «греза природы». Его жизнь, его деятельность — лишь «подвиг бесполезный». Вот философия Тютчева, его сокровенное миросозерцание. Этим широким пантеизмом объясняется едва ли не вся его поэзия.

Вполне понятно, что такое миросозерцание прежде всего приводит к благоговейному преклонению перед жизнью природы.

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык! —

говорит Тютчев о природе. Эту душу природы, этот язык и эту ее свободу Тютчев стремится уловить, понять и объяснить во всех ее проявлениях. С поразительным проникновением в тайны стихийной жизни изображает Тютчев и «Первую встречу весны», и «Весенние воды», и «Летний вечер», и «Кротость осенних вечеров» и «Чародейкою зимою околдованный лес», и «Утро в горах», и «Полдень мглистый», и «Ночные голоса», и «Светозарный месяц», и «Первую грозу», и «Грохот летних бурь», и «Радугу», и «Дождь», и «Зарницы»... Все в природе для Тютчева живо, все говорит с ним «понятным сердцу языком», и он жалеет тех, при ком леса молчат, пред кем ночь нема, с кем в дружеской беседе не совещается гроза.

Стихи Тютчева о природе — почти всегда страстное признание в любви, Тютчеву представляется высшим блаженством, доступным человеку,— любоваться многообразными проявлениями жизни природы. Его заветное желание — «в бездействии глубоком», весь день «пить весенний теплый воздух» да «следить на высоком небе облака». Он утверждает, что перед «цветущим блаженством мая» ничто самые утехи рая. Он говорит об «умильной прелести» осенних вечеров, об «обаятельной тайне» июньской ночи, об «ослепительной красе» оснеженного леса. О весне восклицает он: «что́ устоит перед дыханьем и первой встречею весны!», о радуге — «какая нега для очей!», о грозе — «люблю грозу в начале мая!», о море — «как хорошо ты, о море ночное!» Наконец, он и прямо исповедует свою любовь к природе в восторженных стихах:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-земля!

И не только «блаженство», «прелесть», «обаяние» видит Тютчев в явлениях природы, но и нечто высшее, чем человеческая жизнь, нечто божественное, святое. Весну он прямо называет «божеством» («Как ни гнетет рука судьбины»). Так же «божествами родными» называет он горные вершины. Монблан кажется ему «откровеньем

поземным»; во вспышках зарниц угадывает он решение какого-то «таинственного дела»; даже осенняя дремота засыпающего перед зимой леса представляется ему «вещей». Вот почему «непорочные лучи» звезд противопоставляет он «смертным взглядам» людских безумных толп; вот почему высоты, на которых «смертной жизни места нет» и где «слышна лишь жизнь природы», считает он странами более «чистыми», нежели наш мир,— странами, где витают «ангелы» («Над виноградными холмами», «Хоть я и свил гнездо в долине»). Вот почему также странник, который отдался миру природы, становится лицом священным, «гостем благих богов».

Напротив, в жизни человеческой все кажется Тютчеву ничтожеством, бессилием, рабством. Для него человек перед природой это «сирота бездомный», «немощный» и «голый». Только с горькой насмешкой называет Тютчев человека «царем земли» («С поляны коршун поднялся»). Скорее он склонен видеть в человеке случайное порождение природы, ничем не отличающееся от существ, сознанием не одаренных. «Мыслящий тростник» — вот как определяет человека Тютчев в одном стихотворении. В другом, как бы развивая эту мысль, он спрашивает: «Что ж негодует человек, сей *злак земной*?» О природе, в ее целом, Тютчев говорит определенно: «в ней есть свобода», в человеческой жизни видит он лишь «призрачную свободу». В весне, в горных вершинах, в лучах звезд Тютчев видел божества, напротив, о человеке говорит он:

...не дано *ничтожной пыли*
Дышать божественным огнем.

Но человек не только — ничтожество, малая капля в океане природы,— он еще в ней начало дисгармонирующее. Человек стремится утвердить свою обособленность, свою отдельность от общей мировой жизни, и этим вносит в нее разлад. Сказав о той певучести, какая «есть в морских волнах», о «стройном мусикийском шорохе», струящемся в камышах, о «полном созвучии» во всей природе, Тютчев продолжает:

Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем...

В другом, не менее характерном, стихотворении Тютчев изображает старую «Итальянскую виллу», покинутую много веков назад и слившуюся вполне с жизнью природы.

Она кажется ему «блаженной тенью, тенью елисейской»... Но едва вступил в нее вновь человек, как сразу «все смутилось», по кипарисам пробежал «судорожный трепет», замолк фонтан, послышался некий певнятный лепет... Тютчев объясняет это тем, что —

злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла.

Чтобы победить в себе «злую жизнь», чтобы не вносить в мир природы «разлада», надо с нею слиться, раствориться в ней. Об этом определенно говорит Тютчев в своем славословии весне:

Игра и жертва жизни частной,
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!..
И жизни божески-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

В другом стихотворении («Когда что звали мы своим») он говорит о последнем утешении — исчезнуть в великом «все» мира, подобно тому, как исчезают отдельные реки в море. И сам Тютчев то восклицает, обращаясь к сумраку: «Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай!», то высказывает желание «всю потопить свою душу» в обаянии ночного моря, то, наконец, с великой простотой признается: «Бесследно все, и так легко не быть!»

Тютчев спрашивает себя:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник!

Он мог бы и дать ответ на свой вопрос: оттого, что человек не ищет слияния с природой, не хочет «отвергнуть чувств обман», т. е. веру в обособленность своей личности. Предугадывая учение индийской мудрости,— в те годы еще мало распространенное в Европе,— Тютчев признавал истинное бытие лишь у мировой души и отрицал его у индивидуальных «я». Он верил, что бытие индивидуальное есть призрак, заблуждение, от которого освобождает смерть, возвращая нас в великое «все». Вполне определенно говорит об этом одно стихотворение («Смотри, как на речном просторе»), в котором жизнь людей сравнивается с речными льдинами, уносимыми потоком «во всеобъем-

лющее море». Они все там, большие и малые, «утратив прежний образ свой», сливаются «с роковой бездной». Тютчев сам и объясняет свое иносказание:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты — человеческое я:
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя!

Истинное бессмертие принадлежит лишь природе, в ее целом, той природе, которой «чужды наши призрачные годы». Когда «разрушится состав частей земных», все зримое будет покрыто водами,—

И божий лик изобразится в них.

Даже любимые дети природы, не знающие с ней разлада: лес, река, поля — приближаются к этому бессмертию. Им дана жизнь многих столетий. Они, словно «с брегов иного света», доходят до нас из прошлых веков («Через ливонские я проезжал поля»). В далеком будущем они останутся такими же, каковы они сегодня:

Пройдут века,
Так же будет в вечном строе...
Течь и искриться река,
И поля дышать на зное...

Между тем человека ждет полное исчезновение. «Всепоглощающей и миротворной бездной» приветствует природа «бесполезный подвиг» людей. «*Бесследно* все», говорит Тютчев о судьбе людей, и добавляет с безнадежностью:

то уйдет *всецело*,
Чем ты дышишь и живешь...

Замечательно, что в пантеистическом обожествлении природы Тютчев-поэт как бы теряет ту свою веру в личное божество, которую со страстностью отстаивал он, как мыслитель. Так, в ясный день, при обряде погребения, проповедь ученого, сановитого пастора о крови Христовой уже кажется Тютчеву только «умной пристойной речью», и он противополагает ей «нетленно-чистое» небо и «голосисто реющих в воздушной бездне» птиц. В другую минуту, «лениво дышащим полднем», Тютчеву сказывается и самое имя того божества, которому действительно служит его поэзия,— имя «великого Пана», дремлющего в пещере

нимф... И кто знает, не к кругу ли этих мыслей относится странное восклицание, вырвавшееся у Тютчева в какой-то тяжелый миг:

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении творца,
И смысла нет в мольбе!

III

Из противоположения бессилия личности и всемогущества природы возникает страстное желание хотя на краткое мгновение заглянуть в тайные глубины космической жизни, в ту ее душу, для которой все человечество — лишь минутная греза. Тютчев это желание называет жаждою «слиться с беспредельным» («О чем ты воешь, ветр ночной»). Ему кажется, что человеческая душа — «в узах заключенный дух», который «на волю просится и рвется» («Ю. Ф. Абазе»).

Отсюда — тяготение Тютчева к «древнему родимому хаосу». Этот хаос представляется ему исконным началом всякого бытия, из которого вырастает и сама природа. Хаос — сущность, природа — его проявление. Все те минуты в жизни природы, когда «за оболочкой зримой» можно узреть «ее самое», ее темную сущность, Тютчеву дороги и желанны.

Такие минуты чаще всего наступают в темноте ночи. Днем стихия хаоса незрима, так как между человеком и ею наброшен «покров златотканый», «золотой ковер», — все проявления жизни природы. Ночью этот ковер падает, и человек стоит —

Лицом к лицу пред пропастию темной.

Тютчев добавляет: «Вот отчего нам ночь страшна». Но для него самого ночь была скорее соблазнительна. Он был уверен, что ночью, «в тиши всемирного молчанья»,

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Ночью можно подглядеть таинственную жизнь хаоса, потому что ночью в пристани оживает «волшебный челн» грезы, сновидения и уносит нас —

В неизмеримость темных волн.

Не менее дороги Тютчеву те явления природы, в которых «хаотическое» выступает наружу,— и прежде всего гроза. Грозе посвящено несколько лучших стихотворений Тютчева. В беглых зарницах, загорающихся над землею, усматривал он взор каких-то «грозных зениц». Другой раз казалось ему, что этими зарницами ведут между собою беседу какие-то «глухонемые демоны», решающие некое «таинственное дело». Или, наконец, угадывал он гигантскую незримую пяту, под которой гнулись, в минуты летних бурь, лесные исполины. И, прислушиваясь к сетованиям ночного ветра, к его песням «про древний хаос про родимый», сознавался Тютчев, что его ночная душа *жадно*

Внимает повести *любимой*...

Но не только во внешней природе можно подсмотреть хаос: таится он в самом человеке. Подобно тому, как ночь, как гроза, как буря, как ночной ветер, влекло к себе Тютчева все хаотическое, что порою вскрывается в наших душах, в нашей жизни. Во всех основных проявлениях нашей жизни, в любви и в смерти, во сне и в безумии, открывал Тютчев священное для него начало хаоса.

Любовь для Тютчева не светлое, спасающее чувство, не «союз души с душой родной», как «гласит преданье», но «поединок роковой», в котором —

Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.

Любовь для Тютчева всегда страсть, так как именно страсть близит нас к хаосу. «Пламенно-чудесной игре» глаз Тютчев предпочитал «угрюмый, тусклый огнь *желанья*»; в нем находил он «очарование сильней». Соблазн тайной, запретной любви он ставил выше, чем «невозвратный румянец стыдливости», т. е. любовь «греховную» выше «невинной», и оправдывал свой выбор тем, что, полные, как бы кровью, своим соком, виноградные ягоды прекраснее, чем чистые, ароматные розы... Самую страсть Тютчев называет «буйной слепотой» и тем как бы отожествляет ее с ночью. Как слепнет человек во мраке ночи, так слепнет он и во мраке страсти, потому что и тут и там он вступает в область хаоса.

В то же время смерть для Тютчева, хотя он склонен был видеть в ней полное и безнадежное исчезновение, исполнена была тайного соблазна. В замечательном стихо-

творении «Близнецы» он ставит на один уровень смерть и любовь, говоря, что обе они «обворожают сердца своей неразрешимой тайной».

И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней
Ей предающего сердца.

Может быть, этот соблазн смерти заставляет Тютчева находить красоту во всяком умирании. Он видел «таинственную прелесть» в светлости осенних вечеров, ему нравился «ущерб», «изнеможенье», «кроткая улыбка увяданья». «Как увядающее мило!» — воскликнул он однажды. Но он и прямо говорил о красоте смерти. В стихотворении «Mal'aria», любовно изобразив «высокую безоблачную твердь», «теплый ветр, колышущий верхи дерев», «запах роз», он добавляет:

...и это все есть смерть!

И тут же восклицает восторженно:

Люблю сей божий *гнев*, *люблю* сие незримо
Во всем разлитое, таинственное *зло*...

Вместе со смертью влекло к себе Тютчева все роковое, все сулящее гибель. С нежностью говорит он о «сердце, жаждущем бурь». С такой же нежностью изображает душу, которая «при роковом сознании своих прав», сама идет навстречу гибели («Две силы есть, две роковые силы»). В истории привлекают его «минуты роковые» («Цицерон»). В глубине самого нежного чувства усматривает он губительную, роковую силу. Любовь поэта должна погубить доверившуюся ему «деву» («Не верь, не верь поэту, дева»); птичка должна погибнуть от руки той девушки, которая вскормила ее «от первых перышек» («Недаром милосердным богом»), причем поэт добавляет:

Настанет день, день *непреложный*,
Питомец твой неосторожный
Погибнет от руки твоей.

И почти тоном гимна, столь для него необычным, Тютчев славит безнадежную борьбу с Роком человека, заранее осужденного на поражение:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец!

В этом постоянном влечении к хаосу, к роковому для человека, Тютчев чувствовал свою душу «жилицею двух миров». Она всегда стремилась переступить порог «второго» бытия. И Тютчев не мог не задавать себе вопроса, возможно ли переступить этот порог, доступно ли человеку «слиться с беспредельным».

Уже в одном юношеском стихотворении («Проблеск») Тютчев дал отрицательный ответ на этот вопрос. Заглянуть в хаос можно лишь на краткое мгновение:

Мы в небе скоро устаем,
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Развивая эту мысль, Тютчев приходит к выводу, что всякое человеческое знание обречено на недостоверность. Сущность бытия — хаос, тайна; человеку хаос недоступен; следовательно, мир для человека непостижим. Поэтическое выражение этой мысли Тютчев нашел в сравнении «смертной мысли» с фонтаном. Струя водомета может достигнуть лишь определенной, «заветной» высоты, после чего осуждена «пылью огнецветной ниспасть на землю». То же и человеческая мысль:

Как жадно к небу рвешься ты,
Но длань незримо-роковая
Твой луч упорный, преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Отсюда был уже один шаг до последнего вывода: «Мысль изреченная есть ложь!» И Тютчев этот вывод сделал...

Но если «мысль», т. е. всякое рассудочное познание, есть ложь, то приходится ценить и лелеять все нерассудочные формы постижения мира. И действительно, Тютчев с исключительным пристрастием относился к мечте, к фантазии, ко сну. Он говорит, что поэт в мире живет «как в царстве снов» («На камень жизни роковой»). Он клянет «рассудок», который «все опустошил» («А. Н. М.»). В стихотворении «Как океан объемлет шар земной» сны названы особой «стихией», неодолимо влекущей к себе человека. В замечательном стихотворении «Сон на море» Тютчев рисует новый мир, открывающийся в сновидениях: сады, лабиринты, чертоги, столпы, неведомые лица, волшебные твари, таинственные птицы... В послании «Е. Н. Анненковой» Тютчев прямо прославляет мир фантазии, в котором «другую видим мы природу», говоря

Все лучше там, светлее, шире,
Так от земного далеко,
Так розно с тем, что в нашем мире...

Наконец, в стихах о «Безумии» есть темное влечение к этому состоянию души, которое хотя и названо «жалким», но при котором все же возможно «мнить», что слышишь, угадываешь тайную жизнь природы...

Из сознания непостижимости мира вытекает другое — невозможность выразить свою душу, рассказать свои мысли другому.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

Как бессильна человеческая мысль, так бессильно и человеческое слово. Перед прелестью природы Тютчев живо ощущал это бессилие и сравнивал свою мысль с «подстреленной птицей». Не удивительно поэтому, что в одном из самых своих задушевных стихотворений он оставил нам такие суровые советы:

Молчи, скрывайся и таи
И думы и мечты свои!
Лишь жить в самом себе умей...

В полном согласии с этим своим учением, Тютчев говорил о себе:

Душа моя, элизиум теней!
Что общего меж жизнью и тобою!

Это — второй полюс миросозерцания Тютчева. Отправляясь от принятия всех проявлений жизни, от восторженного «пристрастья» к матери-земле, Тютчев кончает как бы полным отрицанием жизни. Прекрасен мир, но истинная сущность его красоты недоступна человеку, который лишь напрасно порывается к ней. Так, «ива», своими «дрожащими листами», «словно жадными устами», ловит беглую струю, которая безнадежно убегает мимо и «смеется» над ней...

«Мир дневной, в полном блеске проявлений» и «хаос ночной», «древний», «родимый»,— вот те два мира, жилицею которых одновременно была душа Тютчева. Поэтому и лиры у Тютчева было две, впрочем, дивно согласованных между собою. Первая была посвящена поэзии, воспе-

вающей «блеск проявлений» дневного мира, поэзии умиротворяющей, явной. Это о ней сказал Тютчев:

Она с небес слетает к нам,
Небесная — к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Другая была посвящена хаосу и стремилась повторить «страшные песни», взрывающие в сердце «порой неистовые звуки». Эта поэзия хотела говорить о роковом, о тайном, и ей, чтобы пробудиться, нужен был «оный час видений и чудес», когда душа *теряет память* о своем дневном существованье. О часе таких вдохновений говорит Тютчев:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу,
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах...

Таковы, в самых общих чертах, предпосылки поэзии Тютчева, частью несознанные им самим; таковы берега и подводные течения его творчества.

IV

Что касается того внешнего выражения, какое нашла эта поэзия в стихах Тютчева, то прежде всего надо принять во внимание, что он воспитался на образцах немецкой поэзии. Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер и, в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии Гете,— вот его главные учители. Тютчев ценил Гюго, Ламартина, кое-кого еще из французов, но дух их поэзии, их «манера» были ему чужды. Поэзия Тютчева, в лучших своих созданиях, жива не метафорами и антитезами, как поэзия французская, но целостностью замысла и певучестью строфы, как поэзия немецкая...

У своих русских предшественников Тютчев почти ничему не учился. В ранних его стихах есть влияние Жуковского и, отчасти, Державина; позднее Тютчев кое-что воспринял у Пушкина. Но в целом его стих крайне самостоятелен, своеобычен. У Тютчева совершенно свои приемы творчества и приемы стиха, которые в его время, в начале XIX века, стояли вполне особняком. В этом, может

быть, кроется и причина того, что так долго не умели оценить поэзию Тютчева.

Самый любимый и вместе с тем совершенно самостоятельный прием творчества Тютчева состоит в проведении полной параллели между явлениями природы и состояниями души. В стихах Тютчева граница между тем и другим как бы стирается, исчезает, одно неприметно переходит в другое. Нигде не сказалось это так ясно, как в стихотворении «В душном воздухе молчанье», где предчувствие грозы, томление природы, насыщенной электричеством, так странно гармонирует с непонятным волнением девы, у которой «мутится и тоскует» влажный блеск очей. Столь же замечательны в этом отношении стихи «Слезы людские, о слезы людские» и «Дума за думой, волна за волной». Может быть, менее тонко, резче, проведено сравнение в стихотворении «Фонтан». Нередко второй член сравнения у Тютчева опущен, и перед нами только символ, только образ из мира природы, а то, что ему соответствует в мире души, предоставляется угадать. Таковы стихи «Что ты клонишь над водами».

На этом совпадении явлений внешнего мира и мира внутреннего основана особенность эпитетов Тютчева. Пушкин умел определять предметы по их существу; Тютчев стремился их определять по впечатлению, какое они производят в *данный миг*. Именно этот прием, который теперь назвали бы «импрессионистическим», и придает стихам Тютчева их своеобразное очарование, их магичность.

Сливая внешнее и внутреннее, Тютчев может говорить о «всемирном благовесте солнечных лучей», о «румяном, громком восклицаньи» утреннего луча, о том, как «небо протекло по жилам эфирною струею», как звезды «небесный свод приподняли своими влажными главами», как «живые благовонья бродят в сумрачной тени», как «море баюкает сны тихоструйною волною». Этим объясняется, почему у Тютчева звезды — «чуткие», луна — «магическая», мгла — «очарованная», день — «как бы хрустальный», тьма — «гремящая», стан — «оправлен в магнит», голос жаворонка — «гибкий, резвый», сон — «волшебнонемой», час — «мертвый»; почему у него деревья «поют», воздух «растворен любовью», вершины (дерев) «бредят», лазурь «льется» (на отдыхающее поле), луна «очаровывает мглу». Этим объясняются и странные определения Тютчева в наречиях: край неба «дымно гаснет», что-то порхнуло в окно «дымно-легко, мглисто-лилейно», долина «вьет-

ся росисто», дубрава «дрожит широколиственно», фонтаны «брызжут тиховейно», золотой месяц «светит сладко», птицы «реют голосисто» и т. п.

Другой любимый прием Тютчева, которым, впрочем, он пользовался реже, состоит в сопоставлении предметов, по-видимому, совершенно разнородных, и в стремлении найти между ними сокровенную связь. Характерно в этом отношении его стихотворение «Так здесь-то суждено нам было». Тютчев изображает всю роскошь южной страны, «где вечный блеск и ранний цвет», и где «поздних, бледных роз дыханьем декабрьский воздух разогрет»,— и в этом краю, который он сам в другом месте назвал «раем», изображает последнее прощание двух любящих... Тот же прием находим мы в стихотворениях «Mal'aria» и «Пламя рдеет, пламя пышет». Встречаем мы его и в отдельных выражениях, где это приводит к так называемой «оксюморности». Так, Тютчев говорит, что «в волшебном сне он узнал» много «неведомых лиц», что ветер «попятным» языком твердит о «непонятной» муке и т. д.

Самая форма стиха у Тютчева, при первом взгляде, кажется небрежной. Но это впечатление ошибочное. За исключением немногих (преимущественно написанных на политические злобы дня), большинство стихотворений Тютчева облечено в очень изысканные меры. Напомним, например, стихи «Грустный вид и грустный час». При беглом чтении не замечаешь в их построении ничего особенного. Лишь потом открываешь тайну прелести их формы. В них средние два стиха первой строфы (3-й и 4-й) рифмуются со средними стихами второй строфы (9-м и 10-м). Притом, чтобы ухо уловило это созвучие, разделенное четырьмя стихами, Тютчев выбрал рифмы особенно полные, в которых согласованы не только буквы после ударяемой гласной, но и предыдущая согласная (которую французы называют consonne d'appui [1]): «гробовой — живой», «тумана — Лемана». Примерами не менее утонченного построения могут служить стихотворения: «Поэзия», «Вдали от солнца и природы», «Слезы людские, о слезы людские», «Двум сестрам», «Венеция», «Первый лист», «Кончен пир, умолкли хоры».

Не меньше изысканности у Тютчева и в самом строении стиха. Он с величайшей заботливостью применял к своей поэзии все те вторичные средства изобразитель-

[1] Опорная согласная *(франц.)*.

ности, которые были хорошо знакомы поэтам античным, но которыми пренебрегают многие из выдающихся современных поэтов. Так, он охотно употреблял внутренние рифмы и ассонансы, например: «В какой-то *неге онеменья*», «И ветры свис*тели* и *пели* валы», «Кто *скрылся*, *зарылся* в цветах?», «И без *вою* и без *бою*», «Под вами *немые*, *глухие* гроба», «*Неодолим*, *неудержим*», «*Неистощимые*, *неисчислимые*» и т. п. Понимал Тютчев и то значение, какое имеют в стихах аллитерации. Вот несколько более ярких примеров: «Как *пл*яшут *п*ылинки в *п*олдневных *л*учах», «*В*етрило *в*есело *зв*учало», «Объятый *н*егой *н*очи», «*С*ладкий *с*умрак полусонья», «*Т*ихий, *т*омный, благовонный», «*З*емля *з*еленела»... Эта заботливость приводила Тютчева иногда к настоящим звукоподражаниям, как, например, в стихах: «*К*ругом, *как кимвалы*, *зв*уч*али скалы*», «Хл*ещ*ет, св*ищ*ет и ревет», «Блеск и движение, *гр*охот и *гр*ом»...

Все это делает Тютчева одним из величайших мастеров русского стиха, «учителем поэзии для поэтов», как выразился А. Горнфельд. В поэзии Тютчева русский стих достиг той утонченности, той «эфирной высоты» (слова Фета), которая до него не была известна. Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно классической поэзии, Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков. У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи, которые восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов.

1910

А. А. ФЕТ

ИСКУССТВО ИЛИ ЖИЗНЬ[1]

Стану буйства я жизни живым
отголоском.
А. Фет

1

В 1842 году, среди бледных и подражательных стихотворений, нисколько не предвещавших будущего творца «Вечерних огней», Фет писал:

Стихом моим, незвучным и упорным,
Напрасно я высказывать хочу
Порыв души...

Вся позднейшая творческая деятельность Фета и была мучительной борьбой с незвучным и упорным стихом, бессильным передать порыв души. Фет не удовлетворялся жизнью в мире «таинственно волшебных дум». Наслаждение мечтой было для него неразрывно слито с жаждой ее воплощения.

По-видимому, он достиг многого. Самые смелые славословия искусству и его мощи принадлежат в русской литературе Фету. То с упорством, с упрямством, то с величавой гордостью повторял он, что создания искусства на вечность, что они — aere perennius[2].

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

---

[1] Публичная лекция, прочитанная по поводу десятилетия со дня смерти А. Фета (1892—1902) и тогда же впервые напечатанная. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Вековечнее меди *(лат.)*.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах.

Шепнуть о том, о чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец,
Вот чем поэт лишь, избранный, владеет,
Вот в чем его и признак и венец.

Как богат я в безумных стихах!..

Звуки есть, дорогие есть краски!..

Но тотчас, после этих самохвалений, голос Фета словно срывался:

Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний!
Где силы у меня схватить их на лету
Средь непрестанных колебаний?..
...сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой.

Не нами
Бессилье изведано слов к выраженью желаний,
Безмолвные муки сказалися людям веками.

Кому венец, богине красоты
Иль в зеркале ее изображенью?..
Не я, мой друг, а божий мир богат...
И что один твой выражает взгляд,
Того поэт пересказать не может.

Это противоречие осталось до сих пор неодолимым для критиков Фета. Б. В. Никольский, редактор последнего издания его стихов, говорит в своем предисловии: «Доверяясь *минутным преувеличениям* своего восторга, Фет нередко бывал готов позабыть великое значение человеческого духа, его равноправность миру, бывал готов унижать свое вдохновение пред пышною полнотой земного бытия... Но проходила *минута артистического восхищения*, поэт углублялся в себя, и вдохновение торжественно вступало в свои права».

Ссылка на *минуту*, т. е. на случайность,— прием, недостойный критики; им она сама признает свое бессилие.

Критика должна объяснить из основ миросозерцания Фета, как возникло это противоречие. Каким путем, после уверенного восклицания «Звуки есть, дорогие есть краски», он доходил до жалобы на бессилие слов? Как искусство, которое способно «усилить бой бестрепетных сердец», становилось для него лишь «изображением в зеркале»? Критика должна уяснить, что же ставил он выше: мир, где все в непрестанном колебании, где розы отцветают и мгновения исчезают, или искусство, где мимолетные грезы — «старыми в душу глядятся друзьями», где засохший листок — «золотом вечным горит в песнопеньи»; как решался для него самого вопрос:

Кому венец, богине красоты
Иль в зеркале ее изображенью?

2

Мысль Фета, воспитанная критической философией, различала мир явлений и мир сущностей. О первом говорил он, что это «только сон, только сон мимолетный», что это «лед мгновенный», под которым «бездонный океан» смерти. Второй олицетворял он в образе «солнца мира». Ту человеческую жизнь, которая всецело погружена в «мимолетный сон» и не ищет иного, клеймил он названием «рынка», «базара».

Слепцы напрасно ищут, где дорога,
Доверясь чувств слепым поводырям.
Но если жизнь — *базар* крикливый бога,
То только смерть его бессмертный храм.

На *рынок*! там кричит желудок,
Там для стоокого слепца
Ценней грошовый твой рассудок
Безумной прихоти певца.

Но Фет не считал нас замкнутыми безнадежно в мире явлений, в этой «голубой тюрьме», как сказал он однажды. Он верил, что для нас есть выходы на волю, есть просветы, сквозь которые мы можем заглянуть «в то сокровенное горнило, где первообразы кипят». Такие просветы находил он в экстазе, в сверхчувственной интуиции, во вдохновении. Он сам говорит о мгновениях, когда «как-то странно прозревает».

И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я *из времени в вечность*
И пламя твое узнаю, *солнце мира!*

За рубежом вседневного удела
Хотя на миг отрадно и светло.

Не говори о счастье, о свободе
Там, где царит железная судьба.
Сюда! Сюда! не рабство здесь природе,
Она сама здесь верная раба!

Могут быть разные формы экстаза и интуиции. Они различаются по причинам, вызывающим их в человеке. Есть экстаз религиозный, экстаз героя, художника («В Элизии цари, герои и поэты»). Но между всеми этими формами — сходство по существу. Экстаз, интуиция, вдохновение дают «странное прозрение», увлекают за рубеж «вседневного удела», освобождают от последних оков, от которых не властен освободить никакой другой владыка: от «рабства природе», от «железной судьбы», от условий нашего обычного познания и бытия. С этих «незапятнанных высот», из этой «свежеющей мглы» (как пытался Фет определить области вдохновения) даже разделение добра и зла отпадает, «как прах могильный». Здесь та абсолютная свобода, которую имел в виду Фет, когда говорил «псевдопоэту» (т. е. Н. А. Некрасову):

Ты слова гордого — *свобода*
Ни разу сердцем не постиг! —

и когда о себе и о художниках, подобных себе, восклицал:

Кляните нас: нам дорога *свобода!*

В обычной жизни такие «мгновения прозрения» чаще всего даются любовью. Любовь по самой своей сущности мистична. Любовь всем, даже чуждым героического, религиозного, художнического одушевления, позволяет хоть раз вздохнуть истинно свободным воздухом, «свежеющей мглой» экстаза, заставляет увидеть бездны у своих ног. Вот почему поэзия Фета с особой радостью славила любовь... «И прославлять мы будем век любовь»,— говорил

он сам. Фет был уверен, что сами небожители, если бы они вздумали раскрыть все тайны, известные на небесах, т. е. все о сущности мира —

Больше страстного признанья
Не поведали б земле.

В мире явлений, в «голубой тюрьме», все совершается по определенным правилам. Даже звезды движутся по установленным путям — «рабы, как я, мне прирожденных числ». В «мгновения прозрения» весь мир открывается иным, без этой рассудочной правильности, и постигается по иным законам, которые для мысли кажутся беззаконием. Противополагая эти мгновения «вседневному уделу», где господствует «ум» и трезвая логика, Фет любил называть их «безумием» или «опьянением», а самого себя, как поэта, «безумцем» или «опьяненным». Он говорил о том, как он «богат в безумных стихах», говорил о «безумной прихоти певца» и, наконец, давал себе оправдание:

Моего тот *безумства* желал, кто смежал
Этой розы завои, и блестки, и росы.

Можно ли *трезвой* то высказать силой ума,
Что *опьяненному* муза прошепчет сама?

На этой противоположности двух миров — одного, где царит ум и трезвость, и другого, где властвует безумие и опьянение,— основывал Фет торжество искусства. Изучение мира явлений составляет науку. Но весь умопостигаемый мир «только сон, только сон мимолетный». Что же такое после этого вся наука? Не более как изучение снов. Напротив, задача искусства — запечатлеть «мгновения прозрения», т. е. подлинного познания вещей. Объекты науки — явления или условия явлений. Объекты искусства — сущности. Искусство только там, где художник «дерзает на запретный путь», пытается зачерпнуть хоть каплю «стихии чуждой, запредельной». Искусство только там, где безумие, где просвет к «солнцу мира». Выводы науки меняются или *могут* измениться. («И клонит голову маститую мудрец пред этой ложью *роковою*».) Создания искусства вечны.

Здесь вершина, здесь последний предел, которого достигал Фет в своем славословии искусства.

3

Но тотчас за этим горным гребнем начинался для него стремительный спуск в другую сторону, обрыв, бездна.

Где у искусства средства, чтобы выполнить свое назначение? Есть ли у художника возможность зафиксировать ослепительное явление «солнца мира», если ему и явит его вдохновение? Что в распоряжении художника? Слова, краски, мрамор, звуки — косный и чуждый материал! Как во временном воплотить вечное, в явлении выразить сущность, словом передать несказанное? И рядом с тютчевским определением, имеющим всю глубину и всеобъемлемость формулы: «мысль изреченная есть ложь», должно быть поставлено равносильное, но исполненное жизни, восклицание Фета:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

Фет в одном стихотворении уподоблял создания искусства туманностям, чуть видным среди звезд:

Стыдно и больно, что так непонятно
Светятся эти туманные пятна,
Словно неясно дошедшая весть!

В другом месте он сравнивал воплощенную мечту с заревом пожара:

Когда читала ты мучительные строки,

спрашивал он,

Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:
Там человек сгорел!

Пред астрономом — только легкие облачки и спирали слабого света. А в действительности это — целые миры, тысячи солнц и планет, миллионы лет всех форм бытия, борьбы, исканий, осуществлений! Перед читателем только красивое зрелище: зарево на ночном небе, только певучие стихи, смелые образы, неожиданные рифмы. Как легко пробежать глазами стихотворение и почтить его «едким осужденьем» или «небрежной похвалой». Но за этими двенадцатью строчками целый ужас — «Там человек сгорел!» Кто же поймет его, если даже для самого художника, когда он отдаляется от своих созданий, они — «только неясно дошедшая весть»!

Поэт, стремясь в словах, которые ежедневно влекутся по «торжищам» и «рынкам», воплотить «живую тайну вдохновенья», подобен младенцу, который думает, что может рукой поймать в волнах ручья отражающуюся в нем луну...

Луна плывет и светится высоко,
Она не здесь, а там!

И вот, не под влиянием «минутного артистического восхищения», а с горьким сознанием Фет унижал свое вдохновение пред полнотою бытия. В искусстве, которое казалось единственно подлинным, единственно стойким в мятущемся потоке явлений, он увидел тот же яд лжи, искажающий, обезображивающий прозрение художника. В безднах ища опоры, «чтоб руку к ней простреть», он ухватился за искусство. Но оно подалось, оно не выдержало его тяжести. И вновь он остался один,

И немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.

Тогда в этом обширном мире, в этом «мировом дуновении грез», не осталось для него ничего, что имело бы самодовлеющее значение, кроме собственного *я*. В центре мира оказалась не мертвая статуя, не «искусство для искусства», а живой человек. Так, куда бы мы ни шли по земле, мы всегда увидим самих себя в самой середине горизонта, и все радиусы небесного свода сойдутся в нашем сердце. Фет отказался от своего первоначального поклонения искусству не потому, чтобы забыл «о великом назначении человеческого духа», а потому, что поставил его слишком высоко. «Буду *буйства* я жизни *живым* отголоском» — вот как примирил он притязания жизни и искусства.

Человек, для человека, есть последняя «мера вещей». В человеке — все, и вся жизнь, и вся красота, и весь смысл искусства. Какие бы великие притязания ни высказывала поэзия, она не могла бы сделать бóльшего, как выразить человеческую душу. Понимая это, Фет слагал восторженные гимны личности:

Два мира властвуют от века,
Два *равноправных* бытия:
Один объемлет человека,
Другой — душа и мысль моя.

...я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь, сильней и ярче всей вселенной.

И, обращаясь к смерти, поэт говорил ей:

Покуда я дышу,— ты мысль моя, не боле...
Мы — силы равные, и торжествую я!

Умудренный опытом лет, он не находил другого назначения поэзии, как служение жизни, но только в те мгновения, когда, просветленная, она становится окном в вечность, окном, сквозь которое струится свет «солнца мира».

Сегодня день твой просветленья,
И на вершине красоты
Живую тайну вдохновенья
Всем существом вещаешь ты!—

писал он кому-то,— не все ли равно, кому? «Я луч твой, летящий далеко», мог бы он сказать красоте, вслед за одним из своих героев. «Юности ласкающей и вечной» хотел Фет молиться в своих стихах. Но, стремясь и сам к тому, чтобы был ему внятен «весь трепет жизни *молодой*» до последнего дня, покуда «хоть и с трудом» будет он «дышать на груди земной»,— под «юностью» разумел он не что другое, как истинную жизнь, дни и мгновения «просветленья». Люди едва замечают эти мгновения, чуждаются, даже страшатся их, но

душа поэта —
Их вечно празднующий храм.

4

На поставленный себе вопрос:

Кому венец, богине красоты
Иль в зеркале ее изображенью?

Фет мог бы дать нам окончательный ответ: Богине! Человеку! Жизни! Но не той жизни, которая шумит на рынках и крикливых базарах. Не тому человеку, которому ценнее грошовый рассудок, чем безумная прихоть певца. Этому «стоокому слепцу» Фет всегда указывал на искусство, как на сокровищницу недосягаемых для него идеалов. Но в то же время искусство — только скудельный сосуд для драгоценнейшей влаги. Истинный смысл поэзии Фета — призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к «солнцу мира» — из времени в вечность.

В предисловии к III выпуску «Вечерних огней» Фет говорит, что «жизненные тяготы» заставляли его «по временам отворачиваться от них и пробивать будничный лед, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии».— «Однако,— продолжает Фет,— мы очень хорошо понимали, что, во-первых, нельзя постоянно жить в такой возбудительной атмосфере, а во-вторых, что навязчиво призывать в нее всех и каждого и неблагоразумно, и смешно».

Не изменила ли здесь смелость мысли Фету, как и всегда, когда он пытался быть только мыслителем, а не поэтом? Мы напротив, полагаем, что вся цель земного развития человечества в том и должна состоять, чтобы *все* и постоянно могли жить «в такой возбудительной атмосфере», чтобы она стала для человечества привычным воздухом.

1903

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

СМЫСЛ ЕГО ПОЭЗИИ [1]

1

Стихи — всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения. Так первобытный человек, когда еще живо было творчество языка, создавал *слово*, чтобы осмыслить новый предмет. Потому-то истинная поэзия не может не быть искренней. В немногих, избранных словах стиха (иногда бессознательно для поэта) затаены самые откровенные признания, раскрыты тайники души. Если берутся угадывать характер по почерку, то насколько же полнее, хотя бы чисто рассудочным путем, можно уразуметь душевный строй того, кто написал стихи, нашел в себе их содержание, предпочел эти образы и выражения другим,— насколько полнее, даже если б он хотел лицемерить перед читателями! Но поэты всегда сами готовы, нарушая горький запрет великого собрата, выставлять в стихах «гной душевных ран», «на диво черни простодушной». В своей поэзии Вл. Соловьев является таким, каким был для самого себя.

Есть два рода поэзии. Одна довольствуется изображением того, что можно постигнуть умом, выражением чувств, доступных ясному сознанию. Ее сила в передаче зримого, внешнего, в яркости описаний и точности определений. Поэт как бы ставит картину или событие перед

---

[1] Написанная по поводу 3-го изд. «Стихотворений» Вл. Соловьева (1900 г.), статья была напечатана непосредственно после его смерти. *(Прим. В. Брюсова.)*

внутренними очами читателя и, заставляя его видеть то же, что видит сам, через посредство этого образа передает свое настроение. Такие художники властвуют над своим созданием (что, конечно, нисколько не исключает вдохновенности). Им в удел досталась эпопея и драма, вообще большие поэтические произведения, требующие долгого напряжения творческих сил. Таким, в своих наиболее известных созданиях, был Пушкин, который обладал способностью писать поэму по заранее составленному плану, главу за главой выполняя программу. Таковы были Л. Майков, граф А. Толстой.

Поэзия другого рода беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Ее влекут темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания. Область ее — чистая лирика. Поэт как бы чувствует себя ниже своего создания, как бы должен отдаться *во власть* наития. Конечно, это не значит, чтобы такие произведения были бессвязны; при кажущейся беспорядочности они сохраняют духовную цельность; неуловимость настроения не мешает глубокой обдуманности отдельных выражений. Но часто этой поэзии недостает слов: ибо то, что она жаждет выразить, несказанно. В то время, как один поэт с гордостью восклицает: «давай мне мысль, какую хочешь; ее с конца я заострю» и т. д.— у другого вырываются жалобы, что «мысль изреченная есть ложь» или страстные пожелания — «о если б без слова сказаться душой было можно!» Эта поэзия освящена у нас именами Тютчева и Фета. Ей же принадлежит имя Вл. Соловьева.

В одном стихотворении, посвященном памяти Фета, Вл. Соловьев говорит о нем:

Не скрыл он в землю *дар безумных песен.*

В послании к К. Случевскому в более общем значении он опять поминает

Безумье вечное поэта.

Еще в одном стихотворении тот же эпитет повторен в третий раз: «*Безумные* песни и сказки». Не случайно взято это слово. Вряд ли его можно применить даже к величайшим созданиям поэтов первой школы, напр., к описанию Полтавского боя у Пушкина или к его рассказу о нравах

горцев. Разве это — безумные песни? Говоря о *вечном безумии поэта*, Вл. Соловьев тем самым признал, какой поэзии служат его стихи. И если он сам жадно любил классическую красоту пушкинских творений и поклонялся ей, то для его поэзии она оставалась недоступной. Ему дан был тоже лишь «дар безумных песен».

Вл. Соловьев в стихотворстве был учеником Фета. Его ранние стихи до такой степени перенимают внешние приемы учителя, что их можно было бы почти нечувствительно присоединить к сочинениям Фета, как к собраниям стихов Овидия присоединяют стихи его безымянных подражателей, Poëtae Ovidiani. Таковы, напр., стихи «Пусть осень ранняя смеется надо мной», «Нет вопросов давно и не нужно речей» и т. под. Но самобытная, сильная личность Вл. Соловьева не могла не сказаться скоро и в его поэзии. В то время как в поэзии Фета начало художественное преобладало, Вл. Соловьев сознательно предоставил в своих стихах первое место — мысли.

Вл. Соловьев не принадлежал к числу тех «философов», сурово осуждаемых им самим, которые принимают свои рассуждения и системы за дело себе довлеющее, которым умозрение нужно лишь для чтения лекций или писания книг. Философия для него сливалась с жизнью, и вопросы, которые он разбирал, мучили его не только на страницах его сочинений. Вл. Соловьев был нашим первым поэтом-философом, который посмел в стихах говорить о труднейших вопросах, тревожащих мысль человека. Он отверг обычные темы поэзии, все эти описания природы ради одного описания, все эти жалобы в стихах на свое горе и наивные признания в своем веселии,— и мог не бояться, что через то его поэзия оскудеет.

Миросозерцание Вл. Соловьева, конечно, нельзя пересказать в двух словах. Но особенно резко и определенно выделяется он среди современных мыслителей своим отношением к христианству. Как философ, он был апологетом христианства, равно нападая и на грубость так называемого положительного знания (позитивизма), и на бесплодность только рассудочной метафизики. Притом христианство влекло его к себе не как круг настроений, а как источник откровения. И вся его философия, в сущности, есть только попытка рационалистически оправдать то христианское верование, что каждой личности дарована полнота бытия, что смертью не кончается наше существование.

С большой силой доказывает Вл. Соловьев, что иначе жизнь лишалась бы всякого смысла. Какой смысл могла бы иметь она, если б прав был Эдгар По и люди, на сцене бытия, разыгрывали бы перед зрителями серафимами позорную комедию, коей название «Червь победитель»? если б сила, красота, мудрость — все должно было прийти к уничтожению? если б благоденствие грядущих поколений должно было кончиться смертью?

Если желанья бегут, словно тени,
Если обеты — пустые слова,—
Стоит ли жить в этой тьме заблуждений? —

спрашивал Вл. Соловьев, и искал такого смысла жизни, для которого была бы «нужна» Вечность. Должно принять «жизнь вечную», потому что иначе жизнь лишится всякого смысла,— таков ход рассуждений Вл. Соловьева. В этом искании «оправдания жизни», более чем в «оправдании добра»,— жизненное дыхание всей его философии.

Поэзия, вытекающая из такого миросозерцания, конечно, христианская поэзия. Она не повторяет знакомых текстов и не пересказывает стихами евангельских притч. Но начала христианские лежат в ней на дне и освещают ее изнутри, как свеча, заключенная в прозрачном сосуде.

В одном из ранних стихотворений, «Три подвига», Вл. Соловьев точно очертил круг своей поэзии. В этом стихотворении он олицетворил три задачи человечества в трех классических образах: Пигмалиона, творящего красоту, Галатею; Персея, побеждающего зло, Дракона; и Орфея, торжествующего над смертью, выводящего Эвридику из Аида. Только то, что так или иначе имеет отношение к этим подвигам, и находило доступ в поэзию Вл. Соловьева.

2

Поэзия Вл. Соловьева вскрывает перед нами миросозерцание, основанное на глубоком, безнадежном дуализме. Говоря терминами самого Вл. Соловьева, есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый есть мир Зла, второй — мир Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности — такова задача, стоящая перед каждым человеком. Победить Время, чтобы все стало Вечностью,— такова последняя цель космического процесса.

Что же такое мир Времени?

Ни в каком случае это не материя (вещество, тело). И дух и тело, оба они равно принадлежат и миру Времени и миру Вечности. И в духе, как и в теле, порой преобладает начало Зла, порой — начало Добра. Когда Добро первенствует, возникает Красота, все равно — красота природы, человеческого лика, подвига...

Красота природы есть проявление первой победы Добра над Злом. В красоте природы мы видим, воплощенным во временном, отблеск Вечности. Вот почему славить эту красоту вовсе не значит служить миру Времени, но, напротив, Вечному. И Вл. Соловьев не стыдится назвать землю *владычицей*, потому что в проявлениях ее жизни угадывает он «трепет жизни мировой»:

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой...

К этому кругу чувств и воззрений относятся все стихи Вл. Соловьева о «прелестях земли», его изображения то буйной, то успокоенной, то закутанной в пушистую шубу — Саймы, картины моря, осени и т. под. В стихотворении, в котором он открыто высказал свое profession de foi[1] («Das Ewig-Weibliche»), Вл. Соловьев даже прямо назвал Красоту «первой силой». Афродита, рожденная из пены, была первой угрозой миру Зла, она на время укротила его злобу своей красотой (намек на значение Эллады в эволюции человечества), хотя и не могла одолеть его вполне.

Однако в косной природе, как и в духе, Зло постоянно борется с Добром, и временное стремится подчинить себе вечное. Вот почему здешней жизни Вл. Соловьев дает определения почти всегда отрицательные. Это — «злая жизнь», «злое пламя земного огня», «мир лжи», «царство обманов». Но с тем большей охотой его поэзия останавливается на всех проявлениях жизни природы, которые можно принять как символы конечной победы светлого начала. В весне, неизменно сменяющей зиму, во дне, разгоняющем ночные тени, в лазури, вновь выглядывающей из-за туч, закрывших было ее, его поэзия видит двойной смысл, иносказание. Утренняя звезда, «звезда Афро-

[1] Исповедание веры *(франц.)*.

диты», становится символом плотских страстей, бледнеющих, гаснущих перед Солнцем Любви; красные отсветы восхода — кровью, заливающей поле сражения...

Посмотри: побледнел серп луны,
Побледнела звезда Афродиты,
Новый отблеск на гребне волны...
Солнца вместе со мной подожди ты!
Посмотри, как потоками кровь
Заливает всю темную силу.
Старый бой разгорается вновь...
Солнце, солнце опять победило!

Подобная же борьба совершается и в человеческом духе. Мир Времени стремится завладеть человеком всецело, заключить его в своих стенах без окон и без выхода, отнять у него, миг за мигом, все пережитое и завершить все томления последним безнадежным концом: смертью, за которой нет ничего... Борьба с миром Времени состоит в постоянном порывании к миру Вечности, в искании в стенах жизни просветов к Вечному, в победе над бренностью земного и в конечном торжестве над смертью.

Поэзия Вл. Соловьева готова славить все этапы этой борьбы.

Что такое для нее человек? В одном стихотворении Вл. Соловьев называет его:

Бескрылый дух, землею полоненный,
Себя забывший и забытый бог...

В другом стихотворении он называет человека «невольником суетного мира»; еще в одном говорит, что человеческий дух «заключен в темницу жизни тленной». Но, сохраняя память о своем божественном происхождении, человеческий дух томится на земле в цепях. Это томление Вл. Соловьев называет «разрывом тягостным» —

Что разрывом тягостным
Мучит каждый миг...

Тяжкому разрыву нет конца ужели?

Душа все время порывается из оков к своей вечной отчизне, как «волна, отделенная от моря», «тоскуя по безбрежном, бездонном синем море». Говоря о жизни, Вл. Соловьев восклицал: «Какой тяжелый сон!» И, может быть, не случайно последним написанным им стихом были два слова:

Тяжкие дни!

Простейшая форма борьбы духа с миром Времени есть память. Сохраняя неизменными в памяти промелькнувшие мгновения, мы побеждаем Время, которое тщится их отнять у нас. Вот почему так охотно просит Вл. Соловьев: «Мчи меня, память, крылом не стареющим». В одном из своих самых последних стихотворений (и вместе с тем в одном из своих гармоничнейших созданий) он признается, как сладко ему сознавать вечную близость к былому:

Сладко мне приблизиться памятью унылою
К смертью занавешенным, тихим берегам...
. . . . . .
Бывшие мгновения поступью беззвучною
Подошли и сняли вдруг покрывало с глаз.
Видят что-то вечное, что-то неразлучное,
И года минувшие, как единый час...

А в другом, посвященном К. Случевскому, он славит высшую форму воспоминания,— бессмертие прошлого в созданиях искусства:

Пускай Пергам давно во прахе,
Пусть мирно дремлет тихий Дон:
Все тот же ропот Андромахи.
И над Путивлем тот же стон.

Память, однако, еще не выводит нас из мира Времени. Выше, чем минуты воспоминаний, стоят минуты прозрений и экстаза, когда человек как бы выходит из условий своего мира... У Вл. Соловьева была уверенность, что стены той темницы, в которой заключен человек, не неодолимы, что цепи, наложенные на него, нероковые, что еще здесь, в этой жизни, в силах он, хотя бы на отдельные мгновенья, получать свободу.

Один лишь сон,— и снова окрыленный
Ты мчишься ввысь от суетных тревог,—

писал он, и верил, что действительно способен дух отрешиться, как от «сна», от этой жизни, и умчаться «ввысь», в иной мир...

Стихи Вл. Соловьева сохранили нам признания о мгновениях таких переживаний, вне пределов жизни земной, которые Вл. Соловьев-философ называл мгновениями жизни *за*-душевной. Такова мистическая встреча «в безбрежности лазурной»:

Зачем слова? В безбрежности лазурной
Эфирных волн созвучные струи
Несут к тебе желаний пламень бурный

И тайный вздох немеющей любви...
. . . . . .
Недалека воздушная дорога,
Один лишь миг, и я перед тобой.
. . . . . .
И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя.

Образ «незримого свиданья» заканчивается в другом стихотворении:

Пусть и ты не веришь этой встрече,
Все равно — не спорю я с тобой...
. . . . . .
О, что значат все слова и речи,
Этих чувств отлив или прибой,
Перед тайною нездешней нашей встречи,
Перед вечною, недвижною судьбой.

Но кого может повстречать душа в этой «безбрежности лазурной», вне условий нашего бытия? Только ли тех, кто также волей нарушил условия Времени, или и тех, кто насильственно был из этих условий выведен? Вл. Соловьев верил в последнее. Он верил в возможность общения тех, кто «заключен в темнице мира тленной», и тех, кто уже вступил «в обитель примиренья». Между ними он не видел, как Пушкин, «недоступной черты». Вл. Соловьев, посвятивший свой главный труд «отцу и деду с чувством вечной связи», посвящавший в последние годы жизни свои стихи А. Фету (тогда как по обычаю уже следовало посвящать «памяти А. Фета»),— в своих стихах прямо говорит нам, какими близкими чувствовал он себе тех, «кого уж нет»:

Едва покинул я житейское волненье,
Отшедшие друзья уж собрались толпой...

Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает,
Тень мертвых уж близка,
И радость горькая им снова отвечает
И сладкая тоска...

Умершие вышли из мира Времени, но «ключи бытия у меня», говорит Вечность... Отсюда уже один только шаг к последнему этапу в борьбе духа с Временем; к победе над Смертью.

3

В ощущении вечной связи с прошлым, в мгновениях «*за*-душевной» жизни, открывающих окна в Вечность в стенах «темницы жизни тленной», в сознании неразрывности

мира живых и мира мертвых — проявляется в человеке начало Вечности. Однако человек на земле все же «себя *забывший* и *забытый* бог». Что же в этом «стремлении смутном» мировой жизни *напоминает* ему о его божественном происхождении? Какая сила его поддерживает в борьбе со Злом, с Временем?

Эту силу Вл. Соловьев называл Любовью:

Смерть и Время царят на земле,—
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь Солнце Любви.

Любовь есть божественное начало в человеке; ее воплощение на земле мы называем Женственностью; ее внеземной идеал — Вечной Женственностью. Из этих понятий возникает новый круг стихотворений Вл. Соловьева, посвященных любви.

В его поэзии слово «любовь» всегда имеет особое, мистическое значение. «Любовь» постоянно противополагается «злой жизни»:

Злую жизнь, что кипела в крови,
Поглотило стремленье безбрежное
Роковой беззаветной любви.

(«Роковой» любовь названа не в смысле чего-то губительного, но как чувство таинственное, сверхземное.) Столь же решительно «Любовь» противополагается «страсти», т. е. любви чувственной, как наиболее характерному проявлению «злой жизни».

Страсти волну с ее пеной кипучей
Тщетным желаньем, дитя, не лови;
Вверх погляди на недвижно-могучий,
С небом сходящийся *берег любви.*

Было бы неосторожно сказать, что это служение поэзии Вл. Соловьева единой Афродите — небесной, было вполне безупречным. Некоторые стихи, кажется нам, отнесены к ней не без искусственности и в своей глубине, в своей художественной сущности, служат другой Афродите — мирской (по определению самого Вл. Соловьева). Такие стихотворения, как «Тесно сердце, я вижу, твое для меня», «Милый друг, не верю я нисколько», «Вижу очи твои изумрудные» и некоторые другие, вряд ли могут называться гимнами Той, кто воистину «чистейшей прелести чистейший образец»...

Но не справедливо ли сказал сам Вл. Соловьев:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

В «мире явлений» — «сущности» отражаются в образах искаженных, словно в неверном зеркале. Что же удивительного, если истинная мистическая Любовь, в условии мира Времени, порой выражается лишь одной своей гранью? Важно одно: чтобы поэт знал и помнил, что это — только грань, что это — «только отклик *искаженный*» иных, более полных «созвучий». Все чувства, как и самая земная жизнь,

Незримыми цепями
Прикованы к нездешним берегам,

и в таинственной глубине любви, хотя бы и «мирской», теплится, как ее источник, огонь любви «небесной»:

под личиной вещества бесстрастной
Везде огонь божественный горит.

Вот почему любовная лирика Вл. Соловьева так не похожа на обычные «стихи о любви» современных поэтов. Самые эпитеты и сравнения, выбираемые Вл. Соловьевым, необычны. Свою любовь он называет «вещей», видит ее среди «нездешних цветов», в «вечном лете». «Лик твой — как солнце в лучах», говорит он о женском облике (не без намека на образ апокалиптической Жены). «Царица», о которой говорит он, предстает избраннику в лазури и небесном пурпуре:

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя...
. . . . . .
Тихим светом душа засветилась,
А вдали, догорая, дымилось
Злое пламя земного огня.

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты...

Почитание Вечной Женственности сливает земные образы с неземным идеалом: одни незаметно переходят в другой. Та, которая в одном стихотворении «под липой у решетки» назначает свидание, в другом является «таинственной подругой», царицей, в семигранном венце, в своем высоком дворце. Стихи, обращенные к земной женщине, не лишенные даже прямого порицания («Тесно сердце, я вижу, твое для меня»), нечувствительно переливаются в петрарковские «Хвалы и моления Пресвятой Деве». И божественное чувство любви приводит к последней надежде, на которую поэзия Вл. Соловьева решается только намекнуть...

Мы видели, что Вл. Соловьев созпавал живыми тех, кто переступил черту жизни; мы видели, что все прошлое представлялось ему как бы настоящим... Но его надежды шли дальше; он хотел не «пакибытия» (жизни по смерти), не «бессмертия» (жизни вечной), но, по точному смыслу христианского обетования, *воскресения*, т. е. абсолютной полноты жизни, вмещающей в себе все, что было. Намекнув на это свое «чаянье» в стихах о «Трех подвигах», Вл. Соловьев, в своей поэзии, не хотел идти дальше повторения евангельских символов, дальше одного восклицания:

Бессильно зло; мы вечны; с нами бог! —

дальше повторения античного гимна Адонису, этому прообразу воскресшего Христа:

Друг мой! прежде, как и ныне,
Адониса оплевали...
. . . . . .
Друг мой! прежде как и ныне,
Адонис вставал из гроба.

И только в раскрытии учения о Вечной Женственности он решался ближе подступать к своим самым заветным верованиям. Всем памятны «шутливые стихи», в которых Вл. Соловьев воспроизвел «самое значительное» из того, что с ним случилось в жизни, и где все «что есть, что было, что грядет вовеки» воплощается в —

Один лишь образ *женской* красоты...

Все помнят также веселое «Слово увещательное к морским чертям», где он пророчествует:

вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

. . . . . .
Все совместит красота неземная,
Чище, сильней, и живей, и полней.

Любовь — сила спасающая в человеке; Вечная Женственность — сила, спасающая мир. Ее прихода «ждет», по нем «томится природа»; и Зло уже бессильно этот приход «замедлить» или «одолеть». Последнее ожидание человека, *воскресение*, свершится именно силою Вечно Женственного. Об этом, в напряженных и сжатых словах, говорит небольшое стихотворение Вл. Соловьева, написанное им в Каире,— стихотворение, в котором он осторожно пользуется гностическим термином «девы Радужных Ворот».

Золотые, изумрудные
Черноземные поля...
Не скупа ты, многотрудная,
Молчаливая земля!
Это лоно плодотворное,—
Сколько дремлющих веков,—
Принимало, всепокорное,
Семена и мертвецов...
Но не все, тобою взятое,
Вверх несла ты каждый год:
Смертью древнею заклятое
Для себя весны все ждет.
Не Изида трехвенечная
Ту весну им приведет,
А нетронутая, вечная
«Дева Радужных Ворот».

«Изида трехвенечная» (Изида-Астарта) давала только возрождение. За веснами следовали весны: жизнь из жизни. Гимн Вл. Соловьева говорит о воскресении, за которым не нужно больше ни возрождений, ни смерти.

4

Таков, в беглом очерке, круг настроений, образующих поэзию Вл. Соловьева. Тесная связь их между собою делает из них стройное целое, отражающееся и во всех подробностях. Но эта же стройность мировоззрения затрудняет и без того не всегда легкое понимание отдельных стихотворений. Чтобы верно истолковать и оценить каждый стих, даже каждое выражение, надо постоянно сознавать их отношение к основным убеждениям поэта. В устах Вл. Соловьева иные слова часто имели совершенно новое

и неожиданное значение. Сам поэт, привыкший к тонкостям умозрения, мало заботился о том, чтобы уяснить смысл своих стихов.

Поэты, получившие «дар безумных песен», мало пользуются благосклонностью читателей. Поэты, трудные для понимания, тем более. Внешняя форма стиха у Вл. Соловьева — тусклая, не бросающаяся в глаза, гораздо менее своеобразная, чем его проза. Его размеры довольно разнообразны, его стих достаточно звучен, но стихотворцу (в собственном смысле) не приходится учиться у него ничему новому. Несмотря на все это, стихи Вл. Соловьева были оценены гораздо справедливее, чем многих других. Конечно, тому способствовала его известность как философа и публициста. Но и без того, хотя, может быть, позднее, через десятки лет, его поэзия должна была дождаться своих читателей. В ней есть самое важное, что можно требовать от поэзии: новый строй души, и притом «души высокий строй», как говорил Тютчев.

За последние годы жизни Вл. Соловьева во всех его произведениях чувствовалась какая-то особая мощь, какая-то обостренность дарования. Поэт и мыслитель подступал к самым заветным вопросам современного человека, к его самым мучительным соблазнам... И к властному голосу Вл. Соловьева прислушивались, как к словам учителя; за ним признавали право судить... Смерть неожиданно прервала эти столь нужные нам поучения. Но чтобы остеречься от лишних сетований, вспомним, что сам он пытался угадать смысл и нравственную необходимость даже в выстреле Дантеса, разрушившем «божественный фиал», как «сосуд скудельный».

1900

К. К. СЛУЧЕВСКИЙ

ПОЭТ ПРОТИВОРЕЧИЙ[1]

Я богу пламенно молился,
Я бога страстно отрицал.
К. Случевский

Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями,— не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему был нужен свой Аарон, чтобы передавать другим божеские глаголы; он любил выступать под чужой маской: Мефистофеля, «одностороннего человека», духа («Посмертные песни»), любил заимствовать чужую форму, хотя бы пушкинской поэмы. Когда же, в «Песнях из уголка» например, он говорил прямо от себя, все у него выходило как-то нескладно, почти смешно, и вместе с тем часто пророчески сильно, огненно ярко. В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словцом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одному свойственного, впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красивости.

Случевский начал писать в конце 50-х и начале 60-х годов. То была эпоха «гонения» на искусство, и стихи Случевского подверглись жестоким нападкам со стороны гос-

[1] Поминка по смерти К. К. Случевского (1904 г.). *(Прим. В. Брюсова.)*

подствовавшей тогда критики... Нападки эти так повлияли на Случевского, что он прервал свою деятельность и в течение долгих лет (16 или 17) не соглашался печатать своих стихов... За это время он издал несколько полемических брошюр, направленных на защиту «чистого искусства»: «Явления русской жизни под критикою эстетики». Однако и по этим брошюрам, и по самому факту многолетнего молчания Случевского видно, что известную долю правды за своими противниками он если не признавал, то чувствовал. И этот внутренний разлад проникал всю душу Случевского, все его миросозерцание, все его творчество.

Вот почему значительную долю своих сил Случевский отдавал неблагодарному делу: защитить и оправдать мечту, доказать права фантазии, установить реальность ирреального. Он делал это в стихах, и в прозе, и дружеских беседах, произносил свои защитительные речи с убежденным видом победителя, но, кажется, так до конца и не мог убедить самого себя. Иначе к чему стал бы он опять и опять возвращаться к уже решенным вопросам, доказывать уже доказанное? С какой робостью в своей поэме «В снегах» отваживается Случевский на олицетворение месяцев, как извиняется перед читателями за «чертовщину»! В своих старческих «Песнях из уголка» Случевский, как лунатик, все влечется к тому же, словно преодоленному, противоречию и снова торжествует бессмертие мечты в одном из своих лучших созданий: «Ты не гонись за рифмой своенравной». Но где-то глубоко в его душе остается скрытое, подавленное, запретное сомнение в праведности своего дела — работы художника. Это сомнение разъедает его поэзию, останавливает его порывы, заставляет его, рожденного юным Фаустом, смеяться вместе с Мефистофелем...

Случевский был «доктором философии» одного из немецких университетов, и это было для него не пустым званием. В Случевском действительно жило неодолимое стремление к философскому, отвлеченному мышлению, вера в силу мысли. Часто, подвигаясь шаг за шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника. Но это богатство даров было и его слабостью. Он не мог, не умел соединить, слить в одно — художественное созерцание и отвлеченную мысль. Он был то мыслителем, то поэтом. Его сознание, как тяжесть, лежало на крыльях

его фантазии, пригнетало ее к земле, лишало полета, но едва его мысль, став твердой ногой, пыталась идти самостоятельным путем, как та же фантазия, взлетая опять, останавливала ее, отрывала от земли, влекла за собой. Разрываемое между этими двумя волями, творчество Случевского, как «Недоносок» Баратынского, носится «крылатый вздох меж землей и небесами».

Мировоззрение Случевского исполнено тех же внутренних противоречий и противоборствий, непримиренных между собою сил, несоглашенных хоров, диссонансы которых образуют иногда, как бы случайно, неожиданную, еще неузнанную гармонию. Среди любимых мыслей Случевского была одна — о том, что Зло, Злое начало, всегда предстает в одежде добродетели, говорит о честности, праведности, святости. Не смея прямо поклониться Злу, он смеется над добром. Его Мефистофель в колыбельной песне ребенку дает ему заветы: «Ты расти и добр и честен... Ты евангельское слово так, как нужно, исполняй, как себя, люби другого...». Его Сатана, соблазняя доброго ангела Элоа, дочь слезы Христовой, приходит в монастырь, одетый монахом, и кропит могилы святой водой. И если странно звучат в устах этого Сатаны-монаха слова о божьих благовестниках, которых он тщетно ищет в мире, то столь же неожиданны были в устах самого К. К. Случевского, милого, доброго и хлебосольного председателя петербургских пятниц, камергера, редактора «Правительственного вестника», его проклятия современности:

Вперед! И этот век проклятий,
Что на земле идет теперь,
Тишайшим веком добрых братий
Почтет грядущий полузверь!

Случевский, автор православнейших песен «На Пасху», в то же время автор «Элоа», поэмы, начинающейся кощунственнейшей песней «Была коза и в девушках осталась», и создатель мучительного видения Страшного суда, переданного таинственным посланцем:

Кругом стремились мирпады мертвых
К престолу бога, и господь поднялся
И проклял без изъятья всех, кто жил!
И не было прощенья никому:
И искупленье стало мертвой буквой...
И богородица прижалась в страхе
К престолу сына и просить не смела
За эти тьмы подпявшихся грехов!
И оказалась благодать ненужной...

«Не нужной потому, сказал господь,
Что осенить пришлось бы благодатью
Одних только сирот мертворожденных,
Детей без имени и недоносков!..
Все, все виновны». Так сказал господь,
И бледен стал приговоренный мир
Пред гневом господа. В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от господня гнева,— трепетал он.

Сатана в последнем монологе из «Элоа» как бы завершает это видение своим беспощадным криком:

Пускай воскреснут эти морды!

Нельзя лучше закончить эту беглую характеристику, как повторить еще раз одно из удивительнейших стихотворений Случевского, в котором слышатся разные голоса всех сил, владеющих его творчеством, и в котором ужас перед пыткой переходит в сладострастие страданий, а славословие творцу сливается с проклинанием творения.

ПОСЛЕ КАЗНИ В ЖЕНЕВЕ

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Я видел казнь: багровый эшафот
Давил, как будто бы сбежавшийся народ,
И солнце ярко на топор сияло.
Казнили. Голова отпрянула, как мяч!
Стер полотенцем кровь с обеих рук палач,
А красный эшафот поспешно разобрали,
И увезли, и площадь поливали.
Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Мне снилось: я лежал на страшном колесе,
Меня коробило, меня на части рвало
И мышцы лопались, ломались кости все,
И я вытягивался в пытке небывалой...
И, став звенящею, чувствительной струной,
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал едва живой!
Старуха страшная меня облюбовала
И, первым пальцем дергая меня,
«Коль славен наш господь» тоскливо напевала,
И я вторил ей,— жалобно звеня!..

Всю свою жизнь Случевский был этой звенящей струной, которая могла только стонать от ужаса перед всем виденным, но, против воли, была должна вторить славословиям господу богу.

1904

Н. МИНСКИЙ

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ [1]

1

Н. Минский начинал свою поэтическую деятельность в 80-х годах, как ученик С. Надсона.

Достаточно известно, какой «поэтики» придерживался Надсон. Он писал:

> Лишь бы хоть как-нибудь было излито
> Чем многозвучное сердце полно!

Это «как-нибудь» и было девизом его самого и его школы. У Надсона и его учеников размер стихов не имел никакого отношения к их содержанию; рифмы брались первые попавшиеся и никакой роли в стихе не играли; а чтобы звуковая сторона слов соответствовала их значению — об этом никому и в голову не приходило. Невыработанный и пестрый язык, шаблонные эпитеты, скудный выбор образов, вялость и растянутость речи — вот характерные черты надсоновской поэзии, делающие ее безнадежно отжившей. Стихи Фета, написанные в те же годы, близки нам, как что-то наше, современное; стихи Пушкина и даже его скромных современников, хотя бы Веневитинова, написанные чуть не сто лет назад,— живы и юны. Стихи Надсона — это что-то мертвое, нам непопятное, пам чужое.

Н. Минский, в свое время, очень точно усвоил себе все недостатки надсоновской манеры, усугубив их еще

---

[1] Н. М и н с к и й. Полное собрание стихотворений. Четыре тома. Изд. 4-ое М. В. Пирожкова. СПб., 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

одним, ему лично присущим свойством: плохим знанием русского языка. Пересказывать в рифмованных строчках банальные общие места — вот что Минский в течение десяти лет считал делом поэта, и это дело выполнял он с истинным рвением. Памятником его усердия остались первые три тома [1] его «собрания стихотворений», наполненные «Гражданскими песнями», речами «Агасферов» и «Прометеев». Скукой, неодолимой, убийственной скукой веет с этих страниц, и глубоко жаль, что у г. Минского недостало вкуса или мужества выкинуть из своего собрания этот хлам, решительно никому не нужный.

Разбирать стихи Минского этого периода — потерянный труд. Что общего с поэзией, с искусством имеют такие, напр., упреки Агасфера богу:

О, когда в этот мир, полный трупов и смрадный,
Ты, толкнувши меня, сам укрылся, злорадный,
За покровом вещей, моим стонам чтоб внять,
Хоть причин такой злобы нельзя мне понять,—
Так услышь же ты стон мой...

Или что, кроме веселой улыбки, могут возбудить теперь такие «образы»:

Как живой ты отлился в душе у меня...

Пойдешь вправо,— жди совести тяжкой потери...

Может быть, я первый стану грома пищей...

Мои глаза
Улыбкой дивной упились.

И пусть написанный портрет
Ценители казнят улыбкой.

На каждом шагу здесь встречаются пустые, условные выражения: «змея тоски», «холодная змея клеветы», «бездна порока», «мятежный восторг», «огонь желаний», «жены» вместо «женщины», «певцы» вместо «поэты», «сы-

[1] Второй том занят драмами, написанными, кажется, несколько позже, но по манере письма вполне относящимися к первому периоду деятельности Минского. *(Прим. В. Брюсова.)*

ны долин», «сыны города» и т. д. За рифмы сходят «укоризны» и «жизни» (несколько раз), «небеса» и «вся», «последней» и «летней», «страшись» и «жизнь». В размере то и дело допускаются всякие «вольности», порой решительно лишающие его метра: напр., ямбические слова в начале анапеста («мои», «свои», «в своих» и т. д.). В некоторых стихотворениях несоответствие размера с содержанием прямо заставляет думать о полной глухоте поэта к метру, как, напр., в следующих плясовых куплетцах:

Если души всех людей
Таковы, как и моя,
Не хочу иметь друзей,
Не хочу быть другом я.
Никого я не люблю,
Все мне чужды, чужд я всем,
Ни о ком я не скорблю
И не радуюсь ни с кем...

Что касается до содержания громадного большинства этих стихотворений, то оно не идет дальше сожаления той героини Минского, которая

рано слезы пролила
О том, что в мире много зла.

Впрочем, и Надсон всю жизнь только и делал, что неустанно повторял: «И погибнет Ваал!», чем, как говорят, доказал необыкновенную «честность и чистоту души».

2

Если бы и Н. Минский отличался только «честностью и чистотой души», об нем, как о поэте, не стоило бы рассуждать. Но в начале 90-х годов в творчестве Минского произошел резкий и благодетельный перелом. Отчасти внутренней работой мысли, отчасти под влиянием некоторых новых писателей Запада Минский понял всю пустоту своих юношеских идеалов и всю ложь своих поэтических приемов. Он сумел и выработать новое миросозерцание, и создать себе новый стих, более сильный, более гибкий, более яркий. Эти «новые песни» Минского собраны в IV томе его «Собрания стихотворений», открывающемся известным посвящением:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...

Для молодежи 90-х годов имя Минского, как и его сверстника и соратника, Д. Мережковского, было бранным кличем. Минский и Мережковский, первые попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение «новой поэзии». К этим двум деятелям присоединились несколько позднее Ф. Сологуб и З. Гиппиус, еще позже — К. Бальмонт и пишущий эти строки,— и это было первое поколение русских «символистов и декадентов». С согласной деятельности маленькой «школы», сгруппировавшейся вокруг этих «зачинателей», приходится считать эпоху возрождения нашей поэзии. В деятельности вожака новых движений конца XIX века — лучшее право Н. Минского на внимание историка литературы...

Минского «новая поэзия» привлекла прежде всего тем значением, какое она придала «символу». В своих статьях, посвященных новым течениям в искусстве, Минский объяснял их исключительно тем, что люди перестали довольствоваться одним непосредственным значением вымысла и хотят, чтобы за ним непременно таилось второе, более глубокое. Такое понимание символа, как аллегории, применимо к драмам Метерлинка, к некоторым произведениям Ибсена, к иным сонетам Малларме, но, конечно, не объясняет всего своеобразия «новой поэзии». Однако Минский, найдя одно объяснение, остановился на нем, не захотел искать дальше, и только, так сказать, инстинктивно, подчиняясь прелести новых образцов, с которыми ознакомился, постарался придать своему языку больше сжатости, своему стиху больше разнообразия, своим выражениям больше меткости.

Конечно, Минский так и не поборол окончательно врожденных недостатков своей поэзии. Он так и не научился писать правильным русским языком, и в IV томе еще неприятно останавливают такие промахи, как форма «отражась», или такое неумение употреблять отрицательные частицы:

Не пробуждает звука, ни движенья...

Не помню форм, ни чисел, ни имен...

такие несозвучные рифмы, как «уходя» и «дождя» (русские люди произносят: «дожжя»), «час» и «отражась», и такие условности, как «сердце горит», «желаний огонь зажег

сердце», «дремота сковала взоры зрачков» и т. д.[1]. Не освободился Минский и от первородного греха своей поэзии: превыспренности,— и все еще может он рассказывать, как он *молотом* разрушил какой-то храм и разбил всех богов и т. под. Также не выработал Минский своего, ему одному свойственного, стиха, и часто под его строками хочется поставить другое имя — Бодлера («Портрет», «Нелли», «Облака»), А. Толстого («То, что вы зовете вдохновеньем...»), К. Фофанова («Лазурный грот»), Ф. Сологуба («Песня»), К. Бальмонта («О, бледная Мадонна»), позволю себе добавить, мое («Восточная легенда») и др. Однако, в пределах своего дарования, он все же смог возвыситься до нескольких созданий, почти безупречных, написанных если не певучим, то твердым, энергическим стихом.

Едва ли не лучшее произведение Минского — его поэма «Город смерти». Стройная по построению и сжатая, она остро ставит свои вопросы. Толпа посетителей гуляет по подземным катакомбам, в которых некий «мировой город» устроил свое кладбище. Юноша предлагает своей спутнице отстать от других и насладиться любовью среди могил и надгробных надписей. После, однако, оставшись одни, они уже не могут найти выхода; их свечи гаснут; они остаются в страшной темноте. Юноша умирает от страха и отчаяния; женщина сходит с ума. Местный поэт пишет им эпитафию:

Таинственным путем
Судьба нас привела в обитель тьмы из света,
Нам дан был проводник, мы от него ушли,
Подруга нам дана — ее мы развратили... и т. д.

Несколько наивный аллегоризм этой поэмы напоминает ранние драмы Метерлинка, но образы ее живут и самостоятельной жизнью, независимо от второго, внутреннего смысла, вложенного в них автором.

С этой поэмой могла бы поравняться другая — «Свет правды», которая даже замечательнее по замыслу, так как она пытается в художественной форме резюмировать

[1] Летом 1910 г. Д. Философов, разбирая в «Русском слове» какую-то драму г. Минского (название которой не удержалось в моей памяти), показал весьма убедительно, до какой степени не владеет г. Минский русским языком. Минский тогда же пробовал защищаться, написал «письмо в редакцию», но увы! только дал в нем еще несколько доказательств, что простая грамматическая правильность русской речи ему недоступна. (Он, напр., с наивностью *защищал* форму «солнцев».) *(Прим. В. Брюсова.)*

все своеобразное миросозерцание автора (объясненное им в ряде философских статей). Центром поэмы служит то чудо, которому верит целый народ (дело происходит в Индии), будто в определенную ночь Агни, бог огня, сам зажигает лампаду в руках первого жреца, молящегося в замкнутой келье... Так как первым жрецом избран «младенец душой», сам зрующий в чудесное возженье, то приходится объяснять ему необходимость обмана. Одни ссылаются на святость традиций, другие — на благодетельность этой лжи для народа, но самый мудрый из брамипов говорит иначе:

Скажи, кто судьи правды у тебя?
Твои глаза, твой слух, твое сознанье
Иль ты, брамин, не знаешь, что они
И призрачны, и тленны?..
Нетленно лишь одно: порыв к святыне,
Которой нет и быть не может в нас...

К сожалению, форма этой поэмы далеко не на уровне ее содержания. Если бы истинный поэт, мастер слова, захотел перевести «Свет правды» на другой язык, могло бы получиться произведение прямо исключительное, теперь же бессилие выражений, «бескрылость» стиха — едва дают угадывать невоплощенную силу вдохновения. Местами получается впечатление, что кто-то косноязычный пересказывает нам поэму великого художника.

Третье создание, которое должно стать рядом с этими поэмами,— терцины «Забвение и Молчание», в которых много красоты и благородства, несмотря на отдельные метрические и даже грамматические промахи автора. Символы «Забвения» и «Молчания», двух сестер, многозначительны, и к этому стихотворению как нельзя лучше подходит термин, предложенный Вяч. Ивановым: мифотворчество. Отдельные стихи исполнены, малообычной у Минского, энергии и страсти:

О гордое Молчанье! душ больных
Убежище последнее! Твердыня,
Где, неприступный для клевет людских,
Скорбит пророк осмеянный! Пустыня,
Куда любовь, изменой сражена,
Бежит навстречу смерти. Дай, богиня,
Приют моей печали...

Второй цикл значительных произведений Минского образуют его философские раздумья, из которых наиболее известны стансы: «Как сон пройдут дела и помыслы людей». В этих стихотворениях мысль стоит на первом месте, и

оригинальность мысли часто искупает неоригинальность формы. Лучшими среди этих стихотворений нам кажутся: «Нет двух путей добра и зла» и «К тебе, господь, моя душа пришла». К сожалению, многие из своих раздумий Минский облек в форму сонета, которую он очень любит и которой совершенно не владеет. Однако и среди его философских сонетов есть несколько удачных, как, напр., «Человечество», «Всем», «Истина и красота».

Наконец, некоторые чисто лирические стихотворения Минского не лишены своеобразия и прелести. Особенно те, в которых он умеет смотреть на мир, на природу — задумчивым взором мыслителя, не разучившегося любить ее. Очарование этих стихов и заключается в этом соединении мысли и чувства, в этом *желании чувствовать*, не утрачивая сознательности. Как пример этих созданий, можно назвать «Волны», «Шелест листьев» и «Мертвые листья». Между прочим, в этих произведениях стих Минского достигает и редкой у него певучести, почти звукоподражательности.

В общем из стихотворений Минского можно было бы образовать небольшой томик, который был бы любимой книгой для всех, кому дорога поэзия, и который, без сомнения, был бы гораздо ценнее, чем четыре тома «Собрания сочинений», из которых три не стоит читать вовсе.

3

За последние годы Минский, весьма неожиданно соделовавшийся «социал-демократом», вновь вернулся к сочинению «гражданских» стихов. Эти плоды его музы доказали, что он еще не разучился писать из рук вон плохо, и новые «гражданские стихотворения», по всей справедливости, присоединены, в I томе, к старым. Небезызвестен, напр., «Гимн рабочих», в котором Минский обращается к «пролетариям всех стран» с таким предложением:

> Станем стражей вкруг всего (!) земного шара,
> И по знаку, в час урочный (?), все вперед.

Образ рати, ставшей цепью вокруг земного шара, хотя бы по экватору, и, по знаку, шествующей вперед, т. е. к одному из полюсов, где все должны стукнуться лбами,— высоко комичен. По счастию, пролетарии не приняли ни предложения г. Минского, ни его гимна.

1908

ИВАН КОНЕВСКОЙ

МУДРОЕ ДИТЯ[1]

1

Я не знавал Ив. Коневского в детстве. Когда мы встретились первый раз, он был уже студентом (1-го курса). Но, всматриваясь в его духовное существо, в это странное сочетание житейской неопытности с громадным запасом познаний, детского любопытства к жизни с глубиной суждений и речей, я и тогда не мог найти выражения, которое лучше передало бы мое впечатление, как слова: мудрое дитя.

Коневской поражал прежде всего вечной, неутомимой, ожесточенной сознательностью своих поступков. Он был дитя, но сам видел вторым *я* эту свою детскость, наблюдал себя, изучал на самом себе, как чувствуют в те дни, когда «новы все впечатленья бытия». Он словно не жил, а смотрел на сцену, где главным актером был сам же, словно не действовал под влиянием страстей, а проделывал над своей душой различные опыты. К нему можно применить его стих:

К нам выплыл он пытателем в ладье.

И вся первая поэзия Ив. Коневского, его Juvenilia, которым суждено было остаться единственным образцом его творчества,— есть ожидание, предвкушение, вопрос:

Куда ж несусь, дрожащий, обнаженный,
Кружась как лист под омутом мирским?

[1] И в. К о н е в с к о й. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений (1894—1901 г.), с предисловием Валерия Брюсова. Книгоиздательство «Скорпион», М., 1904 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

Коневской вовсе не был литератором в душе. Для него поэзия была тем самым, чем и должна быть по своей сущности: уяснением для самого поэта его дум и чувствований. Блуждая по тропам жизни, юноша Коневской останавливался на ее распутьях, вечно удивляясь дням и встречам, вечно умиляясь на каждый час, на откровения утренние и вечерние, и силясь понять, что за бездна таится за каждым мигом. Эти усилия у него обращались в стихи. Вот почему у него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия — дневник; он не умел писать ни о ком, кроме как о себе — да, в сущности говоря, и ни для кого, как только для самого себя. Коневскому было важно не столько то, чтобы его поняли, сколько,— чтобы понять самого себя. Он сам признается:

И всегда не хотел я людей,
Я любил беспристрастный обзор
Стен, высот и степных областей,
Величавый, игривый узор.

Поэзия Коневского прежде всего — раздумья. Философские вопросы, которыми неотступно занята была его душа, не оставались для него отвлеченными проблемами, но просочились в его «мечты и думы», и его стихи просвечивают ими, как стебельки трав своим жизненным соком. Подобно всем своим сверстникам, провозвестникам «нового искусства», Коневской искал двух вещей: свободы и силы. Но в то время как другие обретали их в «преступлении границ», в разрешении себе всего, что почему-либо считается запретным, будь то в области морали или просто в стихосложении,— Коневской взял вопрос глубже. Он усмотрел рабство и бессилие человека не в условностях общежития, а в тех изначала навязанных нам отношениях к внешнему миру, с которыми мы приходим в бытие: в силе наследственности, в законах восприятия и мышления, в зависимости духа от тела.

В ином отношении можно гордиться наследием веков, которое мы ощущаем в себе. «Еще во мне младенца сердце билось, а был зрелей, чем дед, я во сто крат», говорит Коневской. Он называет свою душу, «насыщенной *веками* размышлений»; в стихотворении «По праву рождения» он сравнивает себя с безродным селянином и находит себя богаче его, потому что причастен «святому золоту, что нам отцы куют». Но в наследии веков не одно золото: это не только наследие ближайших предков, со всеми их достоинствами и пороками, это и темное наследие отдаленней-

ших пращуров, может быть, пещерных дикарей, и далее — тех первобытных жизней, которые были ступенями к человеку. Эти темные отголоски былых тысячелетий насилуют волю личности, принуждают ее, делают несвободной. Победить в себе их слепую волю — вот первый шаг к свободе.

В крови моей великое боренье,
О, кто мне скажет, что в моей крови!
Там собрались былые поколенья
И хором ропщут на меня: живи!
Ужель не сжалитесь, слепые тени?
За что попал я в гибельный ваш круг?
Зачем причастен я мечте растений,
Зачем же птица, зверь и скот мне друг!

Естественное, кровное родство человека со всеми жизнями земли делает его «другом» не только птицы, зверя, скота, но и всей природы. Коневской хорошо знал чувство восторга перед всеми проявлениями мировой жизни, перед пышностью и лучезарностью волшебного покрывала Майи. Коневской сплетал дождю песнь «из серебристых нитей», писал гимны ветру («Сон борьбы») и лесу («Дебри»). Он славил само пространство и время: «Вы совершенней изваяний,— простор и время, беги числ!» Его любовь к природе разрешалась в страстных строфах:

А все мила земля дебелая!
Как дивен бедный вешний цвет,
И в сладкой страсти пива спелая,
И щёкот славий — дерзкий бред!
. . . . . .
Ах, личность жаждет целомудрия.
Средь пышных рощ, холмов, лугов,
Молюсь на облачные кудри я,
На сонмы вечные богов.

(Слово «целомудрие» употреблено здесь в смысле «целостность», «неделимость».) И в своем последнем стихотворении, написанном всего за три дня до смерти, на палубе парохода, везшего его в Ригу, Коневской опять признал своими вождями — солнце и ветер:

Ветер, выспренный трубач ты,
Зычный голос бурь,
Солнце на вершине мачты —
Вождь наш сквозь лазурь!

Но тут же, рядом с этим умилением пред тайнами земной красоты и из этого умиления — возникало и сознание,

что все окружающее нас, все внешнее,— такое прекрасное, такое увлекающее — тоже оковы, теснящие нашу личность. Может быть, и мир, как мы его знаем, мир явлений, мир феноменов, создан человеком, но ведь *не мною*. Для меня он нечто данное, неизбежное. Не по моей воле знойность лета сменяется осенней сыростью, мразью, не по моей воле синева неба ласкает мне глаза, а холодный ветер леденит меня, я не властен остановить время, не в силах преодолеть мираж пространственности. Если мой дух свободен или может быть свободен, зачем он в этом мире, где скука, где страдания, где зло? «Зачем ты здесь, мой дух, в краю глухих страданий, о, ты, что веровал в блаженство горячо?» — спрашивал Коневской. И у него сложился такой «Припев» ко всем его славословиям Жизни-Царице:

Тут зима, а там вся роскошь лета.
Здесь иссякло все, там — сочный плод.
Как собрать в одно все части света?
Как свершить, чтоб не дробился год?
Не хочу я дольше ждать зимою,
Ждать с тоской, чтоб родилась весна,
Летом жить лишь с той мольбой немою,
Чтоб была и осень суждена!
. . . . . .
Плачь, а втайне тешься, человек!

2

Борьба с внешней природой, с ее «прелестью», с ее искушениями, с ее призрачностью,— вот второе, что казалось Коневскому неизбежным на пути к свободе. В себе самом человек ощущает это внешнее бытие, как *свое тело*. Коневскому были сродны крайние идеалистические взгляды. Он говорил духу —«сущий ты один». В шутливых «Набросках» изображая противоречия нашего бытия, Коневской говорил насмешливо: «Есть пред нами немощное тело, и *зачем-то* к нам оно пришито». Он завидовал птицам, находя, что их стихия, воздух, менее косна, чем земля, хотя и возражал себе: «слишком легка та свобода».

Но рядом Коневской сознавал и ту истину, что дух вне плоти даже невообразим для нас, это нечто для нас вполне несуществующее. Чтобы была жизнь, необходимо, чтобы плоть, как змея, колола в пяту личность; образы, краски, звуки, вся толща вещественного бытия — необ-

ходимы; без них мы, может быть, и свободны, но безжизненны, безрадостны. И к одному из самых задушевных своих стихотворений Коневской поставил эпиграфом шопенгауэровскую формулу Kein Subjekt ohne Objekt[1].

Долго ль эту призрачную плоть
Из пустынь воздушных выдвигать?
Долго ль ею душу облагать,
Воздвигать ее, чтоб вновь бороть?
Без тебя безжизненно волен,
Без тебя торжественно уныл,
Я влекуся в плен твоих пелен
И тобой я — уж не то, что был.
. . . . . .
О творец мой и борец мой, плоть!

Но, признав свою неразрывную связь с плотью, человек все же вправе мечтать о возможности иных форм бытия. Коневской начинает одно свое стихотворение порывистым восклицанием: «Не хочу небывалого, нового существования!» Но, кажется, именно его-то он всего более и «хотел», об нем-то всего более и тосковал в этой жизни. Все предания о иных сознательных, нечеловеческих жизнях привлекали его внимание. Он любил «бредить о житьях иных», о тех заветных существах, населявших реки, воздух, огонь, недра гор, глуби деревьев,— «кому смешон был человек». В прозаической статье он пытается научно обосновать возможность существования «сил, издревле получивших название демонических».

С таким же непобедимым любопытством подступал Коневской ко всему, где чуялся ему исход из узкочеловеческого мировосприятия и миропонимания. И ему казалось даже, что такие исходы — везде, что стоит чуть-чуть подальше, поглубже вникнуть в привычнейшие, повседневнейшие зрелища, как за ними открываются тайные ходы и неведомые глубины, и всю жизнь человеческую он готов был назвать, в этом смысле, «предательской храминой». Ему казалось еще, что властным сезамом, открывающим эти потаенные двери, служит не что иное, как знание их, и он искал этого знания, не «истины, истукана людей», т. е. не истины, найденной рассудком, логическим мышлением, а некоего откровения, которое Коневской и надеялся найти в искусстве, в красоте.

Солгали все великие ответы,
Вернее, не солгали — правы все.
Но не хочу их. Издавна воспеты

[1] Нет субъекта без объекта *(нем.)*.

Они. Меня влечет к иной красе.
Пойми, что и тебя я отвергаю,
О, истина, о, истукан людей,
Когда с тобой я с бытия слагаю,
Хоть часть из всех явлений, всех страстей...
Так — только если Красота откроет
Мне славу всех явлений и страстей,
Все истины зараз и врозь построит,
Тогда лишь буду в Истине я *всей*.

Ощущение, что наша жизнь, наше бытие только одно из множества возможных, и сознание, что основа нашего земного, телесного бытия — дух, несовместимы с мыслью о смерти, как исчезновении, небытии. «Кто мы? — неведомой породы переходы»,— говорил Коневской. Он верил, что дух — «стойкая твердыня», что он не подвластен уничтожению. Смерть не полное изнеможение, не хладное оцепенение, а только обморок, в котором даже должна быть своя нега. Пусть смерть даже оторвет нас от земли, наш дух обретет новую жизнь, вновь отдастся отрадным играм бытия где-нибудь на иной планете. И эта смена жизней и умираний продолжится, как чреда приливов и отливов:

Ужели же оцепененьем хладным
Упьешься ты, о резвый сын забав?
Нет, обмороков негу восприяв,
Рванешься снова к играм, нам отрадным.
Прильнув столь кровно к роднику движенья,
Ты не познаешь ввек изнеможенья,
Пребудешь ты ожесточенно-жив.
От наших светов призван оторваться,
Под новым солнцем будет наливаться
Дух, вечно обновимый, как прилив.

Эти стихи мы вправе отнести к самому юноше-поэту, которому так неожиданно пришлось вкусить эту негу смертного обморока. Нам хочется верить, что его дух, «под новым солнцем» — жив, деятелен, снова ищет, судит и творит, что и там он, мудрое дитя, в условиях безвестного ему бытия, остается верен тому пожеланию, с каким он среди нас, семнадцатилетним юношей, начинал свою творческую деятельность:

Я с жаждой ширины, с полнообразья жаждой
Умом обнять весь мир желал бы в миг один.

1901

P. S. Поэзия Ив. Коневского не оказала того влияния на русскую литературу, какое должна была бы оказать по праву. Частью объясняется это судьбой поэта, который (применяя его собственные слова, сказанные о Ж. Лафорге) «промелькнул в самый роковой час», был среди нас «залетным гостем». Но, с другой стороны, знакомство с творчеством Ив. Коневского затруднялось для многих своеобразием его языка и его просодии.

Всем своим существом чуждаясь поверхностного, «разговорного» языка, он не хотел да и не умел говорить просто: в стихах и в прозе, в дружеских беседах и в частных письмах, он неизменно употреблял один и тот же язык, в котором точности и остроте выражений решительно приносились в жертву легкодоступность и плавность речи. Чтобы отчетливо понять мысль Ив. Коневского, часто бывает нужно распутать хитрый синтаксис его фраз, где слова расставлены не в обычном порядке, где так непривычно много приложений, обманывающих слух своим падежом, где, ради краткости, местоимение «который» заменено через «кто» или «что», где иногда один творительный или дательный падеж употреблены там, где все ждали бы объясняющего предлога, и т. д. Но в этой запутанности никогда не бывает произвола, все вольности могут быть оправданы логикой,— и для того, кто дает себе труд дешифрировать текст Ив. Коневского, открывается смелость его мысли и меткость ее выражения — «смутные шорохи дум, властно замкнутые в жемчужины слова».

Подобное же своеобразие представляет и стих Ив. Коневского, тоже лишенный той дешевой «гладкости», которую так легко приобретают даже самые заурядные стихотворцы. «Мне нравится, чтобы стих был немного корявым», помню я, говорил сам Ив. Коневской. Эта корявость прежде всего возникала из желания поэта вложить в стих слишком многое. Его речи все было тесно в пределах определенного числа стоп, и он охотно ставил слова значащие там, где по законам метрики требовались слоги неударяемые. Помимо того, он любил прямые нарушения ритма в отдельных стихах, находя, что через то восстановление певучести в следующем стихе дает какое-то особое очарование... Впрочем, все это не мешало Ив. Коневскому относиться с крайней заботливостью к звуковой стороне речи. Очень обдуманы у него все сочетания гласных и согласных в стихе, и у немногих поэтов найдется столько, как у него, игры звуками,— только игры не грубой,

не бросающейся в глаза, а сокровенной, которую надо разыскивать, чтобы на нее указать, но которую чуткое ухо улавливает бессознательно.

«Язык» поэта и его «стих» ни в каком случае не могут быть мерилами его значения. Мировая литература знает великих поэтов, произведения которых чрезвычайно трудны для понимания именно в силу своеобразия их речи. В таком случае на эти трудности надо смотреть как на такую же преграду, какую представляет чужой (иностранный) язык. Ради того, чтобы читать в подлиннике Эдгара По, стоит и должно изучить английский язык. Подобно этому для того, чтобы узнать поэзию Ив. Коневского, стоит и должно взять на себя гораздо меньший труд: ознакомиться с своеобразием его языка и примириться с своеобразием его метрики.

1910

К. Д. БАЛЬМОНТ

Статья первая

БУДЕМ КАК СОЛНЦЕ![1]

1

Бальмонт прежде всего — «новый человек». К «новой поэзии» он пришел не через сознательный выбор. Он не отверг «старого» искусства после рассудочной критики; он не поставил себе задачей быть выразителем определенной эстетики. Бальмонт кует свои стихи, заботясь лишь о том, чтобы они были по-его красивы, по-его интересны, и если поэзия его принадлежит «новому» искусству, то это сталось помимо его воли. Он просто рассказывает свою душу, но душа у него из тех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле. Так в свое время было с Верленом... В этом вся сила бальмонтовской поэзии, вся ее жизненность, хотя в этом и все ее бессилие.

Желаю все во всем так делать,
Чтоб ввек дрожать.

В этих двух стихах А. Добролюбов выразил самое существенное в том новом понимании жизни, которое образует истинное «миросозерцание» Бальмонта. Для него жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремитель-

[1] Написано по поводу выхода книги К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903 г.) и напечатано тогда же. См. в конце книги *Приложение. (Прим. В. Брюсова.)*

ность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое *сейчас*.

Люди, соразмеряющие свои поступки со стойкими убеждениями, с планами жизни, с разными условностями, кажутся Бальмонту стоящими вне жизни, на берегу. Вольно подчиняться смене всех желаний — вот завет. Вместить в каждый миг всю полноту бытия — вот цель. Ради того, чтобы взглянуть лишний раз на звезду, стоит упасть в пропасть. Чтобы однажды поцеловать глаза той, которая понравилась среди прохожих, можно пожертвовать любовью всей жизни. Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью,— даже боль, даже ужас.

Я каждой минутой сожжен,
Я в каждой измене живу,—

признается Бальмонт.

Как я мгновенен, это знают все,—

говорит он в другом месте. И, действительно, что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? Рассказ, повествование — для него исключение; он всегда говорит лишь о том, что есть, а не о том, что было. Даже прошедшего времени Бальмонт почти не употребляет; его глаголы стоят в настоящем. «Темнеет вечер голубой», «Я стою на прибрежьи», «Мерцают сумерки» — вот характерные вступительные слова стихов Бальмонта. Он заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига.

Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. Для этого за внешностью вещей и обличий надо угадать их вечно прекрасную сущность. Если видеть кругом себя только доступное обычному людскому взору, невозможно молиться всему. Но от самого ничтожного есть переход к самому великому. Каждое событие — грань между двумя бесконечностями. Каждый предмет создан мириадами воль и стоит, как неисключимое звено, в будущей судьбе вселенной. Каждая душа — божество, и каждая встреча с человеком открывает нам новый мир.

Все равно мне, человек плох или хорош,
Все равно мне, говорить правду или ложь,—

признается Бальмонт. И, в полном согласии с собой, он большею частью не ищет *тем* для своих стихотворений.

Каждое мгновение может стать такой темой. Не все ли равно, о чем писать, только бы это случайное «что» было понятно до глубины! Заглянуть в глаза женщины — это уже стихотворение («Белый цветок»), закрыть свои глаза — другое («Серенада»), придорожные травы, смятые «невидевшим, тяжелым колесом», могут стать многозначительным символом всей мировой жизни, дыхание цветов черемухи может обратиться в восторженный гимн весне, любви, счастью.

Однако эта любовь ко всем мгновениям должна быть не холодной и бездейственной, а живой и деятельной. Мгновения должно и можно любить за то, что каждое из них вызывает к бытию целый мир острых и ярких переживаний. Надо не только пассивно отдаваться мгновениям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений.

В этом мудрость, в этом счастье—
увлекаясь, увлекать,
Зажигать и в то же время
самому светло сверкать,—

говорит Бальмонт. Его стихи показывают нам, что он этой мудростью владеет, что в его руке Моисеев жезл, из каждого серого, мертвого камня выводящий животворные струи.

Любите ваши сны безмерною любовью,
О, дайте вспыхнуть им, а не бессильно тлеть!—

восклицает он и не устает повторять этот свой призыв. Ради этой проповеди он даже изменяет обычному пафосу своей поэзии и, забывая предостережение, которое дала Фету его муза [1], впадает в учительский тон и пишет, чуть не в духе Ювенала, сатиру на современных людей («В домах»), не смеющих чувствовать полно и ярко...

Вот почему Бальмонт с таким пристрастием обращается к кругу тех чувств и переживаний, которые дает нам *любовь*. Никогда человеческая душа не содрогается так глубоко, как в те минуты, когда покоряет ее «Эрос, неодолимый в бою». В миг страстного признания, в миг страстного объятия одна душа смотрит прямо в другую душу. Таинственные корни любви, ее половое начало, тонут в са-

[1] Ты хочешь проклинать, рыдая, и стеня,
Бичей подыскивать к закону?
Поэт, остерегись — не призывай меня,
Зови из бездны Тизифону.
(Прим. В. Брюсова.)

мой первооснове мира, опускаются к самому средоточию вселенной, где исчезает различие между *я* и *не я*, между *ты* и *он*. Любовь уже крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек переходит к тому, что уже «не человек» или даже — еще «не человек», к богу или зверю. Любовь дает, хотя на мгновение, возможность «ускорить бой бестрепетных сердец», усилить, удесятерить свои переживания, вздохнуть воздухом иной, более стремительной жизни, к которой, может быть, еще придут люди...

Блуждая по несчетным городам,
Одним я услажден всегда — любовью,—

признается Бальмонт. «Как тот севильский Дон Жуан», он переходит в любви от одной души к другой, чтобы видеть новые миры и их тайны, чтобы вновь и вновь переживать всю силу ее порывов. Поэзия Бальмонта славит и славословит все обряды любви, всю ее радугу. Бальмонт сам говорит, что, идя по путям любви, он может достигнуть «слишком многого — всего!».

Но любит он именно любовь, а не человека, чувство, а не женщину.

Мы прячем, душим тонкой сетью лжи
Свою любовь.
Мы шепчем: «Да? Ты мой?» — «Моя? — Скажи!»
«Скорей, одежды брачные готовь!»
. . . . . .
Но я люблю, как любит петь ручей,
Как светит луч...

И потому *каждой* Бальмонт вправе повторять:

Да, я люблю одну тебя!

и о *всех* глазах вправе воскликнуть:

И кроме глаз ее, мне ничего не надо!

Однако, ни в любви, ни на каких других путях, жажда полноты мгновения не может никогда быть утолена до конца, потому что по самой сущности своей ненасытима. Она требует, чтобы каждое мгновение распадалось на бесконечное число ощущений, но в человеке все ограничено, все конечно. При всей яркости жизни, при всем ее безумии, каждую душу должно охватывать чувство безнадежной, роковой неудовлетворенности. Только в состояниях

экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто. Обычно же какая-то доля сознания остается на страже, следит со стороны за всем буйством жизни, и своим едва приметным, но неотступным взором уничтожает целость мгновения, делит его пополам.

Из этого мучительного ощущения непобедимо возникает зависть ко всему, что живет вне форм человеческой жизни. В порыве безнадежности, у Бальмонта вырывается даже пожелание быть любимым —

С беззаветностью — пусть хоть звериной,
Хоть звериной, когда неземной
На земле нам постичь невозможно!

Но чаще мечта его обращается к стихиям, к тучам, к ветру, к воде, к огню. В стихиях нет нашей сознательности, они каждому мигу могут отдаваться вполне, не помня о промелькнувшем, не зная о следующем. Им не приходится, подобно нам, с горечью восклицать о всех сменяющихся мгновениях: «не те! не те!». И Бальмонт, порою, готов повторить, что и он из той же семьи, что и он сродни стихиям: так сильна в нем жажда изведать их ничем не ограничиваемую жизнь...

Мне людское незнакомо,—

говорит нам Бальмонт.

И я в человечестве не-человек!—

повторяет он в другом месте. Он называет ветер «вечным своим братом», океан — «своим древним прародителем», слагает гимн Огню и восхваление Луне, и всей своей книгой призывает «быть как солнце»! Но это же влечение к стихийной жизни в других стихах разрешается в простые песенки, милые, кроткие и красивые, о полях, о деревьях, о весне, о зорях, о снежинках.

Будем молиться всегда неземному
В нашем хотеньи земном! —

призывает Бальмонт в одном из вступительных стихотворений сборника, в том самом, в котором он высказывает и свой основной лозунг: «Будем как солнце»! Под «неземным» он разумеет скорее «сверхземное», то, что превышает чувства, хотения, переживания человека наших дней. «Будем как солнце»! — «Будем молиться неземному!» — это значит: примем все в мире, как все принимает солнце,

каждый миг сделаем великим трепетом и благословим каждый миг, и всю жизнь обратим в «восторг и исступление», искать которые завещал нам автор «Бесед и поучений старца Зосимы».

2

Нам нравятся поэты,
Похожие на нас,—

говорит Бальмонт. Основными чертами миросозерцания Бальмонта объясняется его близость к тем или другим поэтам прошлого и степень их влияния на него.

Из русских поэтов наибольшее впечатление произвели на Бальмонта — Лермонтов и Фет. Мятежность Лермонтова отразилась в поэзии Бальмонта. Лермонтовский гимн о сладости той жизни, что ведут «хоры стройные светил» и «облаков неуловимых волокнистые стада»,— кажется повторенным в иных стихах Бальмонта. Еще теснее связь его с Фетом. Как и Бальмонт, Фет знал только настоящее.

Льни ты хотя б к преходящему,
Трепетной негой манящему,
Лишь одному настоящему...

Различаясь в мировоззрении, различаясь в самом «мироощущении», Бальмонт и Фет совпадают в способности всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после. У Лермонтова и Фета, более чем у других, учился Бальмонт и технике своего искусства.

Из поэтов иностранных (которые — кроме разве Гейне — все оказали свое влияние на него гораздо позже, когда уже основные черты его поэзии вполне сложились) особенно привлекли к себе Бальмонта те, которые любили и умели изображать цельные, стремительные характеры и типы людей исключительных, живущих «удесятеренной» жизнью. Этим объясняется влечение Бальмонта к испанской драме, особенно Кальдерону, и к создателю образов Эшера и Эгея (брата Береники) — «безумному Эдгару». Жажда слияния с стихийной жизнью близит Бальмонта с пантеизмом Шелли и с индийской поэзией. Наконец, отношение к любви и женщине — объединяет его, в некоторых настроениях, с Бодлером и современными «декадентами».

В одном стихотворении Бальмонт говорит о себе:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи.

Если Бальмонт сказал это, имея в виду не свою поэзию в целом, но свой стих, его певучесть, свою власть над ним,— он едва ли не прав. Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было. Прежде могло казаться, что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. Даже такой, казалось бы, недосягаемый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане», значительно померк после лучших песен Бальмонта. И только небесная стройность пушкинских строф осталась непревзойденной в нервных, всегда неровных стихах Бальмонта.

Однако при этом стих Бальмонта сохранил всю конструкцию, весь остов обычного русского стиха. Можно было ждать, что Бальмонт, при его стремительной жажде смены впечатлений, отдаст свой стих на волю четырем ветрам, изломает его, разобьет в блестящие дребезги, в жемчужную пыль. Но этого нет совершенно. Стих Бальмонта — это стих нашего прошлого, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. «Другие поэты» не только «предтечи» Бальмонта в искусстве стиха, но и несомненные его учители.

Движение, которое создало во Франции и Германии vers libre[1], которое искало новых приемов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей,— почти совсем не коснулось Бальмонта. Мало того, когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удается. Его «прерывистые строки», как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и д'Аннунцио. Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства.

Но далеко не всегда новое содержание укладывается на прокрустово ложе этих правильных размеров. Безумие, втесненное в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы что-то отнимают от того исступления, от того ликующего безумия, которое пытается влить в них Бальмонт. Восторг его становится слишком размеренным, его опьянение слишком трезвым; чувствуется,

[1] Свободный стих *(франц.)*.

что многое, бывшее в душе поэта, не вошло в его плавные строфы, осталось где-то за их пределами...

Бальмонт как бы принимает наоборот завет Пушкина: «Пока не требует поэта»... У пушкинского поэта душа просыпалась, как орел, при божественном зове. У Бальмонта она что-то теряет, от своей силы и свободы. Бальмонт-человек кажется нам более свободным, чем Бальмонт-художник; в искусстве он скован и спутан тысячами правил, даже предрассудков. В жизни он «стихийный гений» и «светлый бог» (его собственные слова), в поэзии он раньше всего — «поэт» (мы не решаемся все же сказать «литератор»). Порывы Бальмонта, его страстные переживания, пройдя через его творчество, блекнут; большею частью от их огня и света остаются только тускнеющие угли: они еще пламенны и ярки, но они уже совсем не то солнце, которым были.

Еще хуже обстоит дело, когда Бальмонт совершенно отказывается от своей главной силы — стихийного порыва, и пытается прямо заменить ее размышлением, «трезвою силой ума» (выражение Фета). В Бальмонте бессознательная жизнь, по-видимому, преобладает над сознательной, и, руководимый своим тайным чутьем, почти инстинктом, он отваживается проходить по таким путям искусства, где еще не ступала нога ни одного художника. (Хотя справедливость требует добавить, что иногда он, полагаясь на свое прозрение, жалко скользит и падает там, где многие идут свободно, руководствуясь дорожной клюкой и ощупью.) Но зато во всех тех задачах, где сила — в сознательности, в ясности мысли, Бальмонт слабее слабых. Все его попытки вместить в стих широкие обобщения, выразить глубокую мысль в четком образе — кончаются неуспехом. Его опыты в эпическом роде, длинная поэма в терцинах, «Художник-дьявол», кроме нескольких красиво формулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест, из того крика, которым певцы стараются заменить недостаток голоса[1].

Точно так же Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взглядом критика. Он или в них, или уже безнадежно далек от них. Потому-то Баль-

[1] Этой критике поэмы Бальмонта пишущий эти строки обязан тем, что в следующем издании сборника «Будем как солнце», терцины «Художник-дьявол» оказались посвященными именно ему. *(Прим. В. Брюсова.)*

монт не умеет делать выбора из своих стихов. Все его книги — беспорядочное соединение стихотворений, исключительно прекрасных и весьма слабых. Не умеет он и поправлять своих стихов. Все его поправки (насколько они известны читателям по различным редакциям одного и того же стихотворения) — всегда искажения. Написав стихи, Бальмонт уже теряет над ними власть художника, потому что каждое его стихотворение есть слепок, более или менее точный, с пережитого мгновения, быстро уходящего в прошлое и уже не возвращающегося никогда.

Теми же особенностями творчества Бальмонта объясняются и отдельные недостатки его стихотворений. Бальмонт не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий. Если какой-либо стих ему не удается, он спешит к следующему, довольствуясь — для связи — каким-нибудь приблизительным выражением. Это делает, между прочим, смысл иных его стихов темным, и эта темнота — самого нежеланного рода: ее причина не в трудности (утонченности или углубленности) содержания, а в неточности выбранных выражений. Довольствуется Бальмонт в таких случаях и пустыми, ничего не говорящими трафаретами (напр., «хочу упиться роскошным телом»). И, при всей тонкости общего построения стихотворений, в отдельных стихах Бальмонт, порой, довольствуется избитыми образами и условными выражениями.

Таковы пределы поэзии Бальмонта, поскольку они выразились в его книге «Будем как солнце».

Можно сказать, что в этой книге творчество Бальмонта разлилось во всю ширь и видимо достигло своих вечных берегов. Оно попыталось кое-где даже переплеснуть через них, но неудачно, какой-то бессильной и мутной волной. Надо думать, что поэзии Бальмонта суждено остаться под тем небосклоном, который окружает эту книгу. Но в этих пределах Бальмонт,— мы хотим этому верить,— будет достигать новой и новой глубины, к которой пока лишь стремится.

1903

К. Д. БАЛЬМОНТ

Вторая статья

КУСТ СИРЕНИ [1]

В предисловии к «Собранию стихов» сам Бальмонт пытается охарактеризовать путь своего творчества: «Оно началось,— говорит он,— с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом, по силою внутренней неизбежности, через жажду Безграничного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу». Такой самому Бальмонту хочется видеть историю своего развития. От печали к радости, от севера к солнцу, от угнетенности и покорности к стихийным гимнам — эта схема напрашивается при беглом знакомстве с рядом книг Бальмонта, подсказана их заглавиями и эпиграфами. «Без сопутствия скорби мне никогда не являлось божественное в жизни» (Ленау),— говорит надпись на первом сборнике стихов Бальмонта; эпиграф последнего из них венчает поэта короной самодержца: «Вся земля *моя* и мне дано пройти по ней» (Аполлон Тианский); а между ними стоит гордое восклицание: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце»! (Анаксагор).

Но прав ли Бальмонт в своей самооценке? Действительно ли он, юношей, заблуждался, когда искал божествен-

[1] К. Бальмонт. Собрание стихов. Книгоизд. «Скорпион», 1-ое изд. М., 1905 г., 2-ое изд., М., 1908 и след.— Только любовь. Семицветник. Книгоизд. «Гриф», 1-ое изд., М., 1903 г., 2-ое изд., М., 1908,— Литургия красоты. Стихийные гимны. Книгоизд. «Гриф», М., 1905. (Печатается 2-ое изд., Книгоизд. «Скорпион», М., 1911). *(Прим. В. Брюсова.)*

него лишь в сопутствии скорби? Действительно ли он достиг мудрости Эдипа («Сам себя слепым я сделал, как Эдип, мудрым будучи, от мудрости погиб»), пламенности Огня («Вездесущий огонь, я такой же, как ты!») и сверхчеловеческого бесстрастия («Но согрею ли другого или я его убью — неизменной сохраню я душу вольную мою»)? Слишком многое в этой геометрически правильной, мертво-красивой траектории — кажется показным и искусственным. Слишком уже громко и настойчиво твердит Бальмонт о том, что он радостен, свободен и мудр, слишком старается восхвалять веселие бытия, словно боится, что ему не поверят, словно громкими словами хочет опьянить самого себя, подавить в самом себе сомнения.

А между тем его ранние напевы настойчиво повторяются и в его последних книгах, только более окрепшим голосом. Никогда скромный автор «Северного неба», слагатель наивно скорбных стихов к какой-то Марусе («Везде нас ждет печаль, мрачна юдоль земная») не посмел бы подумать о тех безнадежных стонах последней безрадостности, последнего отчаяния, которые захотел переложить в стихи автор книги, почти с иронией озаглавленной «Только любовь»:

Я больше ни во что не верю,
Как только в муку и печаль,

или:

Отчего мне так душно? отчего мне так скучно?
...Я совсем остываю к мечте,

или еще:

Как страшно, как страшно в бездонной вселенной...
...Я темный, я пленный,
Я в пытке бессменной иду в глубину, и т. д.

В последних книгах Бальмонта, как и в первых, истинного совершенства достигают только стихи о скорби или тихие, кроткие песни нежной любви к природе и к женщине (таковы в книге «Только любовь» все стихи из отдела, знаменательно озаглавленного «Безрадостность», в «Литургии красоты» — «На кладбище», «Тень от дыма», «Мандолина», «Лунный свет», «Вновь», иные отрывки из «Фата-Морганы»),— но во всех его преувеличенных прославлениях жизни есть что-то намеренное, какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства. Это зву-

чат медные трубы и литавры, чтобы заглушить голоса ужаса и отчаяния. И если сборник «Под северным небом» открывался славословием смерти («Не верь тому, кто говорит тебе, что смерть есть смерть: она — начало жизни»), то в книге «Только любовь» есть более страшная строчка, эпиграф, заимствованный у Шелли: Come, darkness! [1]

В своих позднейших книгах Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы:

Еще необходимо — любить и *убивать!*

Что бесчестное, честное?
Что горит, что темно?
Я иду в неизвестное,
И душе все равно!

любит с гордостью уверять в своем блаженстве:

Я счастлив, я светел!

Я — жизнь, я солнце, красота!
Я — светлый бог, когда целую!

Но в эти восклицания врываются неожиданные слова:

Но дикий ужас преступления,
Но искаженные черты?
И это все твои видения,
И это новый страшный ты.

Откуда эти слова? Как поэт, только что презрительно спрашивавший: «Что бесчестное, честное», вдруг ужаснулся «преступлений», вдруг отступил перед «страшным я»?

Всмотримся ближе в *случайные* признания Бальмонта, в те, которые проскользнули у него, так сказать, между строк.

Я полюбил свое *беспутство,*

Жестокой грезой детский ум
Внезапно был смущен,
И *злою* волей, силой дум
Он в рабство обращен.

---

[1] Приди, тьма! *(англ.)*

Что нам солнце — *разума угрозы!*

Чтоб видеть высоту, я падаю *на дно.*

Значит, Бальмонт таки знает, что бесчестное, что злое, что такое беспутство (значит, и добродетель), где высота и где дно. Его художник-дьявол восклицает гордо:

Не для меня законы, раз я гений!

Но из этого следует, что для всех других «законы», т. е. моральные нормы, *есть*. Герой поэмы Бальмонта «Заклятие» мучится грехом, который он совершил ребенком (он замучил и убил лягушку),— значит, Бальмонт не стоит «по ту сторону добра и зла», но знает и грех, и совесть, и раскаянье...

И вот оказывается, что юношеское, бессознательное миросозерцание Бальмонта не изменилось. Его детские, наивные взгляды на добро и зло остались с ним на всю жизнь. Те причины его печали, которые подсказали ему грустные его песни «Под северным небом», измениться для него не могли. И, может быть, вся философия Бальмонта укладывается в вопросе, обращенном им к творцу со страницы первой книги стихов:

Зачем ты даровал мне душу неземную
И приковал меня к земле?

Позднее сознательность увлекла его к идеалам силы и радости. Бальмонт, заветное убеждение которого в том, что господь «создал рай, чтобы изгнать из рая», который божественное видеть способен лишь «в сопутствии скорби», который рожден был, чтобы жить «под северным небом»,— захотел стать поэтом Солнца, слагать гимны Огню, славить на земле Ужас. Он, сказавший однажды:

Одна есть в мире Красота
. . . . . .
Любви, печали, отреченья,
И добровольного мученья
За нас распятого Христа,—

пожелал быть поэтом языческой Красоты и проповедником завета одного араба «знать, хотеть, молчать и сметь», пожелал

— кинжальных слов
И предсмертных восклицаний!

Силой своего стихийного дарования Бальмонт до известной степени восторжествовал в этой борьбе против самого себя. Он вырвал у своей лиры могучие звуки надменных ликований, «хохота демона» («хохот демона был мой»), проклятий «святым» («Я ненавижу всех святых»). Эта борьба *психологически* глубока и замечательна, но победа в ней Бальмонта могла быть лишь временной. Его торжество должно было кончиться новым падением, потому что *по самой сущности своей души* — он печаль предпочитает радости, сумрак — свету, тишину — бряцаниям литавров.

Это падение (не в смысле ослабления художественной силы) мы и находим в сборниках «Только любовь» и «Литургия красоты». Здесь песни радости и проповедь ницшеанских идеалов оказываются гораздо более слабыми, чем напевы грусти и тихой жалобы. Призывы к веселию кажутся вымученными, стихийные гимны — риторическими. Напротив, такие стихотворения, как «Безрадостность», «Безглагольность», «Подневольность», «Царство тихих звуков», «Отчего мне так душно», «Умирающий»,— принадлежат к числу лучших перлов лирики Бальмонта. И самыми искренними его стихами,— искренними в высшем смысле слова,— останутся его песни о возврате:

Мне хочется снова быть кротким и нежным,
Быть снова ребенком... (*«Только любовь»*).

Я вновь хочу быть нежным,
Быть кротким навсегда (*«Литургия красоты»*).

В этих напевах тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, который пожелал стать певцом страстей и преступлений.

В конце концов мы не поверим Бальмонту, когда он говорит нам, что «силою внутренней неизбежности» его творчество из-под северного неба «подошло к радостному свету, к огню, к победительному солнцу». Он, действительно, вступил в эти области, но в душе его глубоко были заложены элементы непримиримого разлада. Миросозерцание Бальмонта — бессознательный дуализм, и в борьбе Зла и Добра, дьявола и бога, должна она неизбежно изнемочь и увидеть свое бессилие. Все последние произведения Бальмонта — или мучительные жалобы на мировой разлад, или насильственные, не убедительные уверения,

что он «целен» («Как безраздельно целен я!»), что он «мгновенен» («Как я мгновенен, это знают все!»), что он счастлив («Я не устану быть живым!»).

Обращаясь к «бледным людям», Бальмонт восклицает в одном из своих «Приближений» (отдел в книге «Только любовь»):

Есть много мечтаний о чуде,
Но Небо, Небо — одно!

Это сознание никогда не покидало Бальмонта; и напрасно он, в поисках «новых чудес», «из-под северного неба уходил на светлый Юг» (стих «Безбрежности»). В краю «волшебном и чужом» видел он над собой все то же «единое» небо — небо грусти и тоски. И напрасно от своей веры в добро и любовь он уклонялся к извращенной красоте чудовищного и преступного; все тот же кругозор замыкал его мечты, только тяжелее ему дышалось в чуждой атмосфере. У него не было сил Бодлера, чтобы, создав вокруг себя иной мир, все в нем подчинить законам своей мечты, и не было бессилия Верлена, чтобы в чужом мире забыть об утраченном рае. Подобно герою Баратынского, он остался «крылатым вздохом», что носится «меж землей и небесами».

Где-то в «Художнике-дьяволе» Бальмонт говорит:

И я миры отдам за куст сирени!

В жизни он сделал обратное: он отдал свой подлинный куст сирени за призрачные миры.

1905

К. Д. БАЛЬМОНТ

Третья статья

ЗЛЫЕ ЧАРЫ И ЖАР-ПТИЦА[1]

1

В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или, с большими усилиями, отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния.

Чуткий слух мог уловить необычную гармонию уже в первом сборнике стихов Бальмонта «Под северным небом» (1894 г.). Вторая книга, «В безбрежности» (1895 г.), показала нам, как разносторонне дарование Бальмонта. Третья, «Тишина» (1897 г.), явила его как исключительного мастера стиха, обновившего и переродившего его для русской поэзии. Высшей точкой, которой достиг Бальмонт в своем победном шествии, были «Горящие здания» (1899 г.). Это — вершины, уходящие в ясную лазурь, это — льдистые венцы, горящие золотом на рассвете и пламенем перед закатом. За ними раскинулось высокое и гордое плоскогорие, с широкими кругозорами и свежительным разреженным воздухом, залитое чистым неумолимым светом; книга «Будем как солнце» (1902 г.). Со следующего сборника, «Только любовь» (1903 г.), начинается уже спуск вниз, становящийся более крутым в «Литур-

---

[1] К. Бальмонт. Фейные сказки. Детские песенки. Книгоизд. «Гриф», М., 1905.— Злые чары. Книга заклятий. Изд. «Золотого руна», М., 1906.— К. Бальмонт. Жар-птица. Свирель славянина. Книгоизд. «Скорпион». М., 1908. *(Прим. В. Брюсова.)*

гии красоты» (1905 г.) и почти обрывистый в «Злых чарах» (1906 г.). Еще дальше — следовало бесспорное падение, не в какие-либо горные провалы, но на топкую, илистую плоскость «Жар-птицы». На пути только маленькая площадка, поросшая благоухающими горными цветами, «Фейные сказки» (1905 г.), радует, успокаивает и обнадеживает.

В «Фейных сказках» родник творчества Бальмонта снова бьет струей ясной, хрустальной, напевной. В этих «детских песенках» ожило все, что есть самого ценного в его поэзии, что дано ей как небесный дар, в чем ее лучшая вечная слава. Это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков, «узкодонных, разноцветных на тычинке под окном». Это — утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень. По своему построению «Фейные сказки» — одна из самых цельных книг Бальмонта. В ее первой части создан — теперь навеки знакомый нам — мир феи, где бессмертной жизнью живут ее спутники, друзья и враги: стрекозы, жуки, светляки, тритоны, муравьи, улитки, ромашки, кашки, лилеи... И только третья часть книги, несколько измененным тоном, вносит иногда диссонансы в эту лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту.

После «Фейных сказок» появились «Злые чары», книга со зловещим названием, словно предупреждающая, что какое-то темное, «злое» влияние отяготело над творчеством Бальмонта. Основной недостаток «Злых чар» — отсутствие свежести вдохновения. Бальмонт в этой книге повторяет сам себя, свои образы, свои приемы, свои мысли. В «Злых чарах» то, как великое откровение, с особым ударением, возвещаются истины, которые раньше проповедались в «Горящих зданиях», то опять звучит — но ослабленно — нежная мелодия из «Тишины», то кивает,— побледневший,— знакомый образ из «Будем как солнце». На протяжении всей книги нельзя встретить ничего нового,— ни нового восприятия жизни, ни нового отношения к явлениям, ни нового мироощущения. И даже прежние свои темы повторяет Бальмонт как-то вяло, нехотя, и не хочется слушать, как в сотый и тысячный раз он завещает:

Будьте вольными, братья, как я!

К этому недостатку, с которым еще можно было кое-как примириться, потому что старым друзьям прощаешь их немощи и их утомленность, присоединяется другой, гораздо более тяжелый. Бальмонт в «Злых чарах» с поразительным легкомыслием относится к темам своих стихотворений. Можно подумать, что он так убежден в своей гениальности, что любой вопрос берется решить одной своей «певучей силой», будь то даже один из тех вечных вопросов, над разрешением которых тысячелетия изнемогает все человечество.

Я смерил глубину всех внятных океанов,
Я был во всех домах, стоял у всех дверей,—

уверяет он нас. И, по праву этого вездесущия и всеведения, он бесстрашно берется за самые сложные задачи поэзии.

Так, в небольшом стихотворении, написанном, по мнению самого Бальмонта, «прерывным напевом», а на наш взгляд просто разностопными стихами, лишенными всякой музыкальности, Бальмонт ставит себе целью сказать *все* о небе. Здесь и сообщения космографического характера:

Бросишь кометы, планеты кругом расцвечаешь,

и утверждения лирические:

Вечно в себя из себя истекает, играет колодец
эфирный,

и соображения моральные:

Роскошь твоя — без конца,
Только зачем же я беден?

Нет лишь одного — поэзии, и нет ни одного слова, которое дало бы читателю почувствовать все то, что соединяет человек с многозначительным словом «небо».— Не менее притязательны стихотворения «Грех» (где торжественно возвещается такая новость: «грешен лишь тот, кто осмелился вымолвить *грех*»), «Мировые Розы», «Мировое Древо» и т. под.

Есть, наконец, в книге целые пьесы, до такой степени поэтически бессодержательные, вялые по изложению и бесцветные по стиху, что почти непонятно, как поэт мог включить их в свою книгу: «Подменыш», «Притча о Великане», «Червь синего озера», «Лихо». В одном из них мы, с удивлением, читаем такие строки:

...И я ударила ножом,
И вдруг —
Не тело предо мной, мякина,
Солома, и в соломе кровь,
Да (!), в каждом стебле кровь и тина (?).
И вот я на пруду. Трясина,
И в доме я опять.

И хочется повторить слова самого К. Бальмонта, сказанные им по поводу другого поэта: «Неужели это стихи? Можно сомневаться».

Остается добавить, что в «Злых чарах» Бальмонт, этот чародей языка, обращается со словом до последней степени небрежно. Он нередко расставляет слова в стихе не по внутреннему их значению, а по внешнему принуждению размера (стихотворение «Мировые Розы» и многие другие), ставит ненужные частицы для заполнения стиха («Рытвины, вот(?), примечай», «Чу, шорох. Вот(?). Безглазый взгляд»), насилует смысл ради рифмы («Горит тот камень-чудо, что лучше изумруда», почему именно «изумруда»?), нарушает стиль стихотворения, допуская в него совершенно не идущие к месту выражения («вольготный», «перуны» и др.) и т. д., и т. д.

Несколько стихотворений в «Злых чарах»: «Талисманы», «Смена чар», «Северное взморье», «Тесный грот», «Отсветы», как некоторые отдельные строфы, достойны, впрочем, имени Бальмонта. Но зато есть целый ряд других, написанных в совершенно новой для Бальмонта манере и внушающих самые скорбные опасения за будущее. Это те стихи, в которых Бальмонт старается подделаться под склад русской народной поэзии, разные «заговоры», «ворожбы», «сказания». В них хороши лишь те места, которые Бальмонт щедрою рукою (не слишком ли щедрою?) позаимствовал целиком из подлинных народных песен, все же остальное — самые грубые подделки под «народность», в которых русская стихия заменена условными словечками «солнце-красно», «море-океан», «чисто-поле» и т. под. Видеть поэзию Бальмонта украшенною этими дешевыми и фальшивыми побрякушками — горько и обидно. Словно встретил гордую красавицу, которая захотела помолодить себя рыночными румянами и поддельными бриллиантами...

Все эти недостатки «Злых чар», совершенно явные теперь, когда мы знаем дальнейший путь Бальмонта, уже ощущались определенно и при первом появлении книги. Уже тогда почитатели Бальмонта горестно спрашивали

себя: что это? случайная, неудачная книга или явное падение дарования? и что такое эти элементы «славянства» в его поэзии? прихоть поэта или сознательное обращение Бальмонта на новый для него путь, который для его творчества может быть только губительным? Все, кому был понятен пафос поэзии Бальмонта, не могли не видеть, как опасно было для него, поэта глубоко лирического и индивидуального, это его странное желание стать поэтом национально-славянским (в узком смысле слова) и народным.

Появление «Жар-птицы» (1908 г.) скоро показало всем, что опасения были не напрасны.

2

«Жар-птица» Бальмонта имеет подзаголовок: «свирель славянина». Бальмонт хочет этим сказать, что он усвоил себе, в своей новой книге, народную славянскую поэзию.

Народная поэзия всех великих народов представляет создания исключительной художественной ценности. Магабхарата, поэмы Гомера, древнегерманские сказания, наши былины, песни и сказки — все это драгоценности человечества, которые все мы обязаны беречь благоговейно. Все равно, были ли эти произведения созданы творчеством соборным, коллективным или отдельными художниками-творцами,— но они были приняты и обточены океаном народной души и хранят на себе явные следы его волн. В созданиях народной поэзии мы непосредственно соприкасаемся с самой стихией народа, чудом творчества воплощенной, затаенной в мерных словах поэмы или песни.

Было время, когда на произведения народной поэзии смотрели как на грубые, неискусные создания поэтов, малосведомленных в поэтике. Тогда считали нужным, представляя читателям произведения народной поэзии, подправлять их, прихорашивать, согласно с требованиями хорошего вкуса. Поп постарался украсить Илиаду, переложив ее в александрийские стихи, выпустив места тривиальные и заставив героев выражаться языком тогдашних салонов. Макферсон по-своему обработал собранные им старошотландские песни, чтобы создать «поэмы Оссиана». Но уже давно критика и история по справедливости осудили такое посягательство на чужую личность, на великую «соборную» личность народа.

Между тем Бальмонт в «Жар-птице» возобновил именно такое нехудожественное отношение к народной поэзии. Должно быть, находя, что наши русские былины, песни, сказания не достаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет в былины изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII в., так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента.

В художественном произведении форма слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им. Русская народная поэзия чуждается рифмы, пользуется созвучием только в исключительных случаях. Былины сложены особым былинным стихом, поразительно подходящим для длительного и спокойного эпического повествования. Будучи хореическим по своему строению, этот стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на равновесие образов, и потому, по справедливости, называется «смысловым» стихом [1]. Можно вырвать содержание былин из этого стиха, пересказать его по-своему. Пушкин в «Сказке о рыбаке и рыбке» дал совершенно новую форму русской сказке. Но нельзя, подражая в общем складу былинного стиха, пригладить его свободное течение, свести его чуть не к правильному хорею и навязать ему ненужную и надоедливую рифму. Поступать так, значит — искажать этот стих, надевать кольца из сусального золота на гранитные колонны.

Возьмем знаменитый запев, начинающий многие былины:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота Океан-море;
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Вот как Бальмонт приспособил его к требованиям современного вкуса:

Высота ли, высота поднебесная,
Красота ли, красота бестелесная,
Глубина ли, глубина Океан-морской,
Широко раздолье наше всей Земли людской.

[1] См. исследование П. Д. Голохвастова и мою статью «О русском стихосложении», помещенную как предисловие к «Собранию стихов» А. Добролюбова (М., 1900 г.). *(Прим. В. Брюсова.)*

Не будем сейчас говорить о неуместной здесь «бестелесной красоте». Но неужели побрякушки рифм прибавили силы этим четырем мощным строчкам? Неужели четвертый стих, в подлиннике по числу образов равный своим братьям (в каждом по три образа), не стал несоразмерно длинным, потому что Бальмонт привел его к определенному арифметическому числу слогов? Зачем было искажать поразительное четверостишие, подменять его другим, несравненно более слабым?

Возьмем еще пример:

Стал Вольга́ расте́ть-матере́ть,
Избира́ть себе дружинушку хоробрую,
Три́дцать молодцов без единого,
Сам еще Вольга во три́дцатых.

Разве это сказано не ярко, не точно, не просто? Зачем надо эти четыре строгих, эпических стиха перекладывать в плясовой размер?

Обучался, обучился. Что красиво? Жить в борьбе.
Он хоробрую дружину собирал себе.
Тридцать сильных собирал он без единого, а сам
Стал тридцатым, был и первым, и пустился по лесам.

Опять оставим в стороне дешевую сентенцию, которой Бальмонт почел нужным прикрасить эти стихи («Что красиво» и т. д.). Но разве не противоречит всему складу русского народного стиха — включать в одну строку несколько предложений? Для народа предложение и стих в поэзии — синонимы. Каждый стих — отдельная мысль, и каждая мысль — отдельный стих. Бальмонт же доходит до такого непонимания былинного склада, что, отрезая конец стиха, связывает его со следующим («а сам» и т. д.). Не слишком ли велики жертвы, приносимые рифме?

Временами кажется, что рифма просто лишает Бальмонта дара речи, до такой степени, ради нее, путается он в словах. Что может быть проще, как сказать:

Уходили все рыбы во синие моря.

Бальмонт принужден разводнить этот стих на два:

Все серебряные рыбы разметались,
В синем море трепетали и плескались.

Достаточно сравнить с подлинником любую былину, переложенную Бальмонтом, чтобы убедиться, что его рифмованный стих, с первого взгляда так похожий на былинный стих, слабее, водянистее, менее звучен и ме-

нее красив. Стихи былины остаются в памяти, как вечные формулы; стихи Бальмонта невозможно заучить наизусть, потому что нет в них внутреннего самооправдания.

Совершенно аналогичное с тем, что сделал Бальмонт с формой народных созданий, сделал он и с их содержанием, с их сущностью. С первого взгляда тоже можно подумать, что Бальмонт точно держался своих образцов, изменяя лишь частности. Но ближайшее расследование обличает, что Бальмонт везде ослаблял подлинник и часто искажал его. Не дав себе труда вникнуть в строение того или иного сказания, в значение для него той или иной части, Бальмонт выбирал для своих переложений отдельные отрывки, исключительно руководясь личным вкусом,— и этот вкус нередко обманывал его.

Возьмем новогородскую былину о Садко — богатом госте. Среди сказаний об нем есть одно, имеющее целью показать преимущество города пред личностию, «мира» пред индивидуумом, Садко бьется об заклад с купцами, что он «повыкупит все товары, худые и добрые». Действительно, на свою бессчетную казну скупает он все товары по улицам торговым и в гостином ряду. На другой день, однако, навезли товаров вдвое. И их повыкупил Садко. Тогда привезли товары московские, а там должны были поспеть товары заморские... И отступился Садко:

Не я, видно, купец, богат новогородский,
Побогаче меня славный Новгород!

Бальмонт пересказывает одну только первую половину этого сказания, уничтожая тем весь его смысл. Садко Бальмонта, действительно, скупает *все* товары и, торжествуя, заявляет о себе в таких совсем ненародных выражениях:

Гусли звончаты недаром говорят:
Я Садко Богатый Гость, весенний (?) сад (?).

Точно так же уничтожает Бальмонт весь смысл сказания о том, как Садко спасся от Морского царя. В былине, когда Садко начал играть на дне в гусельки яровчаты, царь Морской расплясался и вода в море всколебалася. Стало много тонуть людей праведных, и народ *взмолился к Миколе Можайскому*. Микола, в образе старца, явился Садко и посоветовал ему поломать гусельки, а потом из предлагаемых невест выбрать девушку Чернавушку... У Бальмонта совсем нет Миколы. Царь Морской просто

«наплясался» вдосталь и перестал. А Садко выбрал Черновку не по совету свыше, а просто потому, что он — «причудник». Странное объяснение! Зато в былине совершенно последовательно рассказывается, что, вернувшись на землю, Садко построил церковь Миколе Можайскому; а у Бальмонта, уже совершенно ни к чему, упоминается-таки при пробуждении Садко на берегу:

Вон там храм Николы...

Подобные же примеры можно привести и из сделанных Бальмонтом переложений других былин.

Наконец, надо сказать, что Бальмонт не сделал и меньшего из того, что должен был сделать: не сумел перенять миросозерцания старой, былинной Руси. Искажая стих былин, искажая их фабулы, поэт все-таки мог быть верным духу народной поэзии... Но Бальмонт постоянно нарушает его разными неуместными выходками, характерными «бальмонтизмами». Вся «Жар-птица» представляет собою какую-то чересполосицу, где стихи, перенятые из старины, мучительно, дисгармонически чередуются со стихами ультрамодернистическими.

Характерна в этом отношении «Хвала Илье Муромцу». Можно ли, не нарушая духа старой Руси, обзывать Илью:

Тайновидец бытия,
Русский исполин?

Можно ли говорить об Ильe:

Вознесенный глубиной
И вознесший лик,
Мой владимирец родной?..

Не лучше понят образ Ильи и в неожиданном «Отшествии Муромца». Оказывается, что Илья, «пройдя русскую землю», не более, не менее, как «предал свой дух Полярной звезде» и отправился... по следам Нансена, Пири и ему подобных, в океаны арктический и антарктический:

Муромец полюс и полюс узнал.
Будет. Пришел к Океану морскому,
Сокол-корабль колыхался там, ал,—
Смелый промолвил: «К другому».
Где он? Доныне ль в неузнанном там?
Синею бездной как в люльке качаем...

Хочется вспомнить, может быть, такие несколько деланные, но все же здравые и ясные стихи другого поэта, писавшего об «отшествии Муромца»:

Под броней, с простым набором,
Хлеба кус жуя,
В жаркий полдень едет бором
Дедушка Илья!
Едет бором, только слышно,
Как бряцает бронь.
Топчет папоротник пышный
Богатырский конь.

«Простой набор», «хлеба кус», «богатырский конь» — как все это к лицу Илье Муромцу, и как не ладятся с ним «полюс и полюс», «неузнанное там» и качание над синею бездной как «в люльке»! У Ал. Толстого — тот «дедушка Илья», какого знают былины; у К. Бальмонта — «тайновидец бытия», «вознесший лик», но без права узурпировавший чужое имя.

К числу таких же не ладящихся с народным духом приемов надо отнести злоупотребление Бальмонтом отвлеченными понятиями. Народная поэзия почти не знает отвлеченных понятий; у Бальмонта они образуются чуть не от каждого слова и притом часто не по духу языка. «Возрожденность сил»; «снежности зимы»; «влажности губ», которые ласкают труп; «океанная бескрайность», которая «ткет зыбь»; «звездность», которая «всюду»; «тайность», которая «веет», и т. д.; все это — аляповатые заплаты на перепевах былин и народных стихов. Заметим, что, порою, эти самодельные слова приводят к весьма комическим оборотам речи, как, напр.:

Вновь звенит мгновений шутка
Вне предельностей рассудка.

Воссоздать мир славянской мифологии можно было только одним из двух способов. Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое, воспользоваться им лишь как темными намеками, как материалом, который надо переплавить для иных созданий. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений, поэтически осмыслить созданное бессознательно, повторить работу давних певцов, но уже во всеобладании могучими средствами современного искусства. Бальмонт, к сожалению, не сделал ни того, ни другого, а избрал сред-

ний путь, захотел соединить или, вернее, смешать оба эти способа. Он не посмел творить самодержавно на основе древнего творчества, но и не сумел сохранить благоговейно священное прошлое. Он сделал худшее, что можно сделать с народной поэзией: подправил, прикрасил ее сообразно с требованиями своего вкуса. Сохранив в отдельных частях подлинную ткань народного творчества, Бальмонт наложил на нее самые современные заплаты; удержав общий замысел отдельных созданий, он произвольно видоизменил частности; подражая общему складу речи нашей старинной поэзии, он, в то же время, исказил самое существенное в ее форме.

В «Жар-птице» есть несколько прекрасных стихотворений, причем не все они чужды славянской и народной стихии (напр., мне кажется очень значительным «Стих о величестве солнца», кроме первого двустишия),— но все они стоят в книге как исключения. «Жар-птицы», по ее разрозненным перьям, К. Бальмонт не воссоздал.

1906. 1908.

К. Д. БАЛЬМОНТ

Четвертая статья

ЗЕЛЕНЫЙ ВЕРТОГРАД И ХОРОВОД ВРЕМЕН [1]

1

Я думаю, что каждый, кто действительно любит и ценит поэзию Бальмонта, раскрывал «Зеленый вертоград» не без опасения. Последние книги Бальмонта, в том числе ряд сборников стихов «Злые чары», «Песни мстителя», «Жар-птица», «Птицы в воздухе», могли только огорчить его друзей. Свернув с того пути, по которому он шел раньше и по которому покорно последовала за ним едва ли не вся русская поэзия, Бальмонт в своих новых произведениях ставил себе такие задачи, которые явно не в силах был выполнить. Но с первых страниц «Зеленого вертограда» можно было, с радостью, убедиться, что на этот раз темные опасения не оправдываются. Бальмонт снова нам дал прекрасную книгу.

«Зеленый вертоград» — новая веха в блуждапиях Бальмонта «по всем мировым полям». Как в «Жар-птице», как в «Птицах в воздухе», как в «Зовах древности», Бальмонт и в «Вертограде» отправляется от чужого творчества, притом творчества народного, старается перенять его свойства, передать его красоту, воспроизвести его создания. И, на этот раз, Бальмонту более или менее удается его замысел: чужое творчество повторяется, отражается в его поэзии, как «небо в реке убегающей».

Надо думать, что эта удача в значительной мере зависит от особенностей тех образцов, к которым Бальмонт

[1] Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. Книгоизд. «Шиповник», СПб., 1909.— Хоровод времен. Книгоизд. «Скорпион», М., 1909. *(Прим. В. Брюсова.)*

хотел приблизиться. Впервые попытался он отозваться на звуки, созвучные с его творчеством. В «Жар-птице» он брал темы преимущественно эпические. Но эпос совершенно чужд его дарованию, по существу остро лирическому. В «Майе» («Птицы в воздухе») и в «Зовах древности» он порывался слиться то с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая. Все это стихии, также чуждые его творчеству. В «Вертограде» он подошел к стране, где дышат тем же воздухом, как в его поэзии, где «верят в те же сны» и «молятся тем же тайнам».

В «Зеленом вертограде» Бальмонт хотел воссоздать песни наших раскольников, именно «распевцы» так называемых «хлыстов» или «людей божиих». При всей безыскусственности «распевцев», они все же создания души, в известном смысле, утонченной. В этих песнях, исключительно лирических, всегда есть доля той внутренней силы, которую пренебрежительно называют то опьянением, то безумием. «Распевцы» любят говорить образами, аллегориями, и их аллегоризм часто переходит в истинный символизм. Так, общество верных «распевцы» называют «садом зеленым» или «царским», в котором «сам батюшка» насадил «кипарисные древа», где таятся «божьи птички» или «белые голуби»; сравнивают отдельные общины — с «кораблями», на которых есть свой «кормщик» или «кормщица», свои «христы», «воспреемники», «пророки», «пророчицы»; видят в белых рубахах молящихся — «белые ризы», в платочках — «крылья архангела» и т. п. Все эти черты близят поэзию «распевцев» к поэзии К. Бальмонта. Впрочем, и все мировоззрение «людей божиих», их вера в экстаз, дающий прозрения в мистический смысл мира, их надежда — узреть бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале,— во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в «Горящих зданиях», в «Будем как солнце» и других книгах Бальмонта.

Стихи «Зеленого вертограда» довольно тесно связаны с текстом отдельных «распевцев», порой повторяя целые выражения из них. Но, разумеется, Бальмонт внес в эту поэзию не мало своего индивидуального. Он не был только пересказчиком чужих стихов, но творил заново, по существующим образцам, как творили и слагатели подлинных «распевцев». Особенно ясно сказалось это в форме стихотворений. Бальмонт не сохранил стиха раскольни-

чьих песен, далеко не всегда рифмованного, вовсе не строго размерного, основанного более на равновесии образов (как и стих наших народных песен), чем на счете ударений. Но, замыкая те же темы в правильно ритмические строки, Бальмонт сумел сохранить характерные движения стиха «распевцев», и это открыло ему целый ряд совершенно новых, впервые звучащих по-русски размеров. Вообще, с точки зрения техники, «Вертоград» дает едва ли не больше, чем другие книги Бальмонта, который часто, даже в лучших своих созданиях, довольствовался, так сказать, готовой, много раз испытанной формой.

Конечно, в книге есть не мало неудачных стихов, строф и целых стихотворений. Такие выражения, как «вне сцеплений слова», «жемчужности зари», «опрокинутость зеркал», «шепоты столетий», и т. под., слишком изысканны для народной поэзии. Многое, напротив, хорошо только тем, что буквально воспроизводит иные «распевцы». Но в целом «Зеленый вертоград» — достоин имени Бальмонта. Читая эту книгу, мы понимаем, наконец, что *хотел* сделать Бальмонт из своей «Жар-птицы», и можем только жалеть, что его замысел не осуществился. Менее удачной кажется нам в «Вертограде» вторая часть. Вообще сборник выиграл бы, будь он короче. Некоторые стихотворения, вошедшие в него, только повторяют, более слабо, основные песни и только отражают, более бледно, их красоту.

2

В «Хороводе времен» Бальмонт сделал попытку вернуться к субъективной лирике, к тому роду созданий, в котором он когда-то дал незабвенные образцы.

Для субъективной лирики — впечатления жизни не материал, подлежащий обработке по сознательному замыслу художника, но уже готовые темы стихотворений. Лирик, как бы осуществляя идеал поэта-эхо, о котором говорил Пушкин (хотя сам он таким эхо не был), безвольно отражает все пережитое, как эхо безвольно отражает все долетающие звуки, «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом»... Но поэт-лирик, довольствующийся ролью эхо, только запечатлевающий в музыкальных строфах переживаемые впечатления, не может не достичь, сравнительно скоро, до роковых пределов своей поэзии. Быстро смыкается,

по выражению Баратынского, «тесный круг подлунных впечатлений», ибо мир простых ощущений, со всеми их оттенками, ограничен и исчерпаем, и только определенное миросозерцание, осмысливая летящие мгновения, располагая их в перспективе сознания, открывает все их бесконечное разнообразие.

Очарование лучших стихотворений Бальмонта состояло в том, что это были — «куски жизни», верные и прозрачные зеркала, в которых были непосредственно отражены мимолетные переживания души чуткой, нежной и красивой. Но в ряде незабываемых книг, обогативших русскую литературу («Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь»), Бальмонт уже показал нам, как все извечные «лики жизни» отражаются в его душе, и едва ли не исполнил этим весь свой подвиг, как лирический поэт. Чтобы творить вновь в области лирики, ему предстояло или найти в себе новое отношение к миру, или довольствоваться пополнением и завершением сделанного, и очень грустно, что он часто, вместо этого, предпочитал переделывать самого себя, сам вступая в ряды своих ненужных подражателей («Литургия красоты», «Злые чары»), или пытался вырвать у своей лиры несвойственные ей звуки («Песни мстителя»)[1].

---

[1] «Песни мстителя» были изданы за границей и, по многим причинам, не должны подлежать нашей критике. Скажем здесь только то, что в них Бальмонт принял на себя дело, совершенно не свойственное его поэзии. Сила Бальмонта — в остроте, с какой он переживает каждый отдельный миг; в умении полно и ярко выразить эти индивидуальные, интимные, исключительные переживания — все ее очарование. «Я каждой минутой сожжен», «Я — внезапный излом», «Я — ничей», говорил сам о себе Бальмонт. В какой же несчастный миг пришло ему в голову, что он может быть певцом социальных и политических отношений, «гражданским певцом», современной России! Самый субъективный поэт, какого только знала история нашей поэзии, захотел говорить от лица каких-то собирательных «мы», захотел кого-то судить с высоты каких-то неподвижных принципов! Появление Бальмонта на политической арене могло только опечалить его друзей. И, действительно, неловкий и растерянный, он оказался только жалким на этом, несвойственном ему поприще и, чувствуя это, старался скрыть свое смущение громкостью своего крика и азартом своей брани. Там, где поэты, дарования которых было бы даже нелепо сравнивать с Бальмонтом, какой-нибудь Е. Тарасов или г. Амари, умели создать интересные вещи, он только скользил и падал. Стих Бальмонта, в его политических сатирах, вял и незвучен; рифмы — бледны и неряшливы; образы — банальны. Что же касается до высказывания мыслей, то они могут только возбуждать улыбку крайней своей наивностью. *(Прим. В. Брюсова.)*

«Хоровод времен» обладает всеми недостатками последних книг Бальмонта. Многие стихотворения сборника не более как перепевы иных, счастливых созданий Бальмонта («Песня звезды», «Оахака», «По морскому», «Стрела»). Язык стихов часто неряшлив, выражения лишь намекают на то, что хотел сказать поэт, форма стихотворений часто случайна или шаблонна. Есть несколько стихотворений, до такой степени неудачных, что не составляет труда на основании их высмеять книгу (что и сделали иные из критиков). Таково, напр., стихотворение «Комета», где нелепости астрономические, логические и просто грамматические громоздятся одна на другую. Наконец, там, где Бальмонт высказывает свое profession de foi, он обнаруживает крайнюю косность своих воззрений, ибо в наши дни торжественно заявлять такие максимы, как «после не существует, всегда есть только — теперь, сейчас», нисколько не оригинальнее, чем повторять, как новое откровение: «Люби ближнего своего».

Несмотря на все это, в «Хороводе времен» дарование Бальмонта местами загорается ярким светом, и вдруг воскресает перед нами прежний Бальмонт, певец Арион, чарующий своим напевом морские волны и морских чудищ. Не в новом образе является он перед нами, но в мелодических стихах открывает нам несколько новых, еще не явленных уголков своей души. Это как бы молодые деревца, выращенные им в саду его поэзии, и мы, любя этот роскошный, благоуханный сад, не можем не принимать его поздних детей с особой радостной нежностью. Встречая в «Хороводе времен» драгоценные жемчужины поэзии, мы тешимся ими вдвое, зная, что им суждено блистать в венце нашего любимого поэта.

Такие жемчужины разбросаны по разным страницам книги, но мы особенно выделяем, по утонченности чувства и по музыкальности размера, стихотворения: «По бле́дной долине» (особенно его первую часть), «Ландыши», «Лунный камень», «Небесный бык», «Опрокинулись реки», «Рассвет». Глубокое волнение вызывает в нас и большая поэма, заключающая книгу, «Из белой страны». В ряде лирических отрывков, с истинной силой изображает здесь Бальмонт ужас одиночества и его медленно вырастающее безумие. Одной этой поэмы достаточно, чтобы сделать «Хоровод времен» — книгой, дорогой для всех, кто любит поэзию.

1909

Почти нет сомнения, что облик Бальмонта, как поэта, определился вполне. В ряде собранных здесь статей и библиографических заметок я пытался охарактеризовать различные грани его поэзии, определить, в чем ее сила и каковы ее главные недостатки. Писатель высококультурный, с большим запасом знаний и впечатлений, с неутомимой жаждой учиться и жить, Бальмонт может еще дать нам не мало книг,— в частности сборников стихов,— в которых будет много интересного и красивого. Но вряд ли он что-нибудь прибавит к тому вкладу, который сделал он в сокровищницу русской поэзии.

Бальмонт показал нам, как глубоко может лирика вскрывать тайны человеческой души. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни даже Тютчев и Фет, не смели с такой беспощадностью раскрывать перед читателями свою душу и с такой жестокой искренностью освещать все ее потаенные глубины. Бальмонт показал нам, какой властью над временем обладает лирика, способная вместить мгновение в предел нескольких размерных строк, живым сохранив его, вместе с лучами, трепетавшими тогда, с ароматом, веявшим вокруг, с первым проблеском зарождающегося чувства. После Бальмонта все усилия в этом направлении того же Фета, и тем более поэтов меньшей величины, кажутся робкими попытками, и, вероятно, не скоро явится новый лирик, который сделает, в этой области, новые завоевания для поэзии. Наконец, Бальмонт преобразил и пересоздал старые русские размеры стиха, напевы Лермонтова и Фета, дал им новую музыку, обогатил их новыми приемами, частью заимствованными у западных собратьев, утончил их до той нежной мелодии, где уже исчезает слово и чудится звук неземного напева. Как дивный мастер стиха, Бальмонт все еще не знает себе равных среди современных поэтов, и никто не овладел его тайной, как теми простыми средствами, какими довольствуется он, достигать его пленительной гармонии.

Но, как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово. Будет ли он писать еще или нет, в сущности, уже не важно. То, зачем он послан был на землю, он уже совершил. Лучшей его книгой были «Горящие здания», наиболее совершенной — «Будем как солнце». Он увидел

солнце, он первый взглянул очами смело в его пламенное око, и это сознание должно навсегда наполнять его душу гордостью и величием. Не все ли равно тому, кто видел *это* солнце, будет ли он после встречать обычные восходы и закаты! Бальмонт может и должен применить к себе слова своей русалки («С морского дна»):

Я видела солнце, сказала она,
Что после,— не все ли равно?

В этих стихах — вся судьба Бальмонта.

1911

ФЕДОР СОЛОГУБ

КАК ПОЭТ[1]

1

Стихи Федора Сологуба начали появляться в печати в 90-х годах[2]. То было время, когда над русской поэзией восходило солнце поэзии Бальмонта. В ярких лучах этого восхода затерялись едва ли не все другие светила. Душами всех, кто действительно любил поэзию, овладел Бальмонт и всех влюбил в свой звонко-певучий стих. Подчиняясь Бальмонту, все искали в стихах

уклоны,
Переливные, гневные, нежные звоны.

В эту эпоху поэзия Ф. Сологуба, облеченная в скромные, с виду крайне простые одежды, привлекала внимание лишь немногих ценителей, обладавших особенно острым взглядом. Так, одним из ее страстных поклонников был безвременно погибший Иван Коневской, отдававший Сологубу предпочтение перед всеми современными ему поэтами. Надо было пройти эпохе первого увлечения Бальмонтом (эпохе, когда более ценили внешнее мастерство его стиха, чем истинный смысл его творчества), надо было всем возжаждать пушкинской простоты, чтобы совершилось обращение широких кругов читателей к поэзии Сологуба.

---

[1] Ф. Сологуб. Собрание сочинений. Томы I — VIII. Книгоизд. Шиповник. СПб., 1910. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Не считая тех немногих стихотворений, которые Ф. Сологуб напечатал в 80-х годах, но не перепечатал в собрании своих сочинений (см. «Библиографию сочинений Федора Сологуба». СПб., 1909 г.). *(Прим. В. Брюсова.)*

Впрочем, такое отношение к поэзии Сологуба объясняется еще и теми трудностями, какие она представляет для своего понимания. Она слишком строга и серьезна, она скорее отпугивает при первом знакомстве, чем привлекает, ее «необщее выражение» надо высматривать. Не только ничего показного нет в стихах Сологуба, но их музыку надо ловить, вслушиваясь в них чутко; красоту линий его образов надо пристально высматривать. Смысл его поэм затаен глубоко, и если иногда он и предлагает читателю основы своего миросозерцания в форме сжатых афоризмов, то чаще он предоставляет угадывать свою мысль за холодными иносказаниями. Резкое нарушение пропорций запоминается скорее, чем стройная гармоничность; удивление способствует вниманию. Сологуб в стихах редко удивляет, большей частью его стихи кажутся повторениями уже знакомого, и поэтому многие просматривали в них всю их оригинальность.

Однако простота Ф. Сологуба — именно простота пушкинская, ничего общего не имеющая с небрежностью. Ничего случайного, ничего произвольного Сологуб не хочет допустить в свои стихи. Все его выражения, все его слова обдуманы и осторожно выбраны. Такая простота в сущности является высшей изысканностью, потому что это — изысканность скрытая, доступная лишь для зоркого, острого взгляда. Многие, напр., читая хотя бы такую строфу:

Бедные дети в лесу!
Кто им укажет дорогу?
Жалобный плач понесу
Тихо к родному порогу —

не обратят внимания на всю изощренность ее рифм, в которых согласована не только consonne d'appui[1], но и предыдущая гласная. Многие также, пробегая глазами ровные, спокойные строки стихов Сологуба, безо всех «перепевов», кричащих внутренних рифм и т. под., не заметят поразительного разнообразия употребляемых им размеров. Так, напр., в I томе его собрания сочинений на 177 стихотворений более ста различных метров и построений строф; отношение, которое вряд ли найдется у какого-либо другого из современных поэтов. Точно так же не все уловят оригинальность и смелость сологубовских эпитетов, оборотов речи, которые сначала кажутся взятыми из разговорного языка. «Безответное светило», говорит он

[1] Опорная согласная *(франц.)*.

о солнце; как это глубоко! «томительные страны» называет он наш мир: это и просто и сильно! «преодолел я дикий холод», признается он где-то: как забыть это выражение?

Почти с первого своего выступления в печати Сологуб уже был мастером стиха, и таким он остался до конца. У него не было тех взлетов и срывов творчества, как, напр., у Бальмонта. В ранних стихах та же твердая рука, проводящая безукоризненно верные линии, как и в последних. Только с годами все более и более смелые задачи ставит он себе как художник, и каждый раз оказывается подготовленным именно к разрешению их. Словно какой-то мудрый учитель руководит им, располагая работы ученика по мере их трудности, и на более легком подготовляя его к исполнению более ответственного. Центр творчества остается все тот же: Сологуб не знает перебегания от «северного неба» на «светлый юг», от славословий печали к гимнам огню и веселия; он стойко стоит на избранном месте, но широкими, концентрическими кругами расходится его творчество, захватывая все более обширные области и вместив, наконец, в себя весь мир. В одном стихотворении Сологуб приветствует

И краткий, сладкий миг свободы,
И неустанные труды!

Этот «неустанный труд» проникает всю его поэзию, дает ей ее силу и ее своеобразное величие.

В ранних стихах (Книга первая и вторая, 1896 г.) Сологуба захват его поэзии еще ограничен. Это «запах асфальта» в городе, «вожделенный сон», «ряска, покрывшая старый, дремотный пруд», сквозь которую не выплывет нагая русалка, порой «майские песни, нежные звуки!». Мир, тяготящий поэта, еще закрыт здесь своими обычными покровами, серыми, томительными, и только один «сон», одна «мечта» кажутся избавительными приютами. Может, всего характернее для этого периода творчества Сологуба его стихи:

Приучив себя к мечтаньям,
Неживым очарованьям
Душу слабую отдав,
Жизнью занят я минутно,
Равнодушно и попутно,
Как вдыхают запах трав,
Шелестящих под ногами
В полуночной тишине...

Между этими начальными книгами и «Собранием стихов» 1904 года — расстояние огромно: словно из тонкого побега вырос крепкий ствол дерева. Сологуб нигде не рассказывает, что именно пережил он за эти годы, и оставляет читателям догадываться по таким намекам:

это вражья сила
Сокрушила бубен мой...

В новых стихах Сологуба для поэта со всего в мире сорваны его обличия: он знает, уверенно знает, что скрывается под кажущимся людям солнцем, под призрачностью весен, под условностями любви. Он обо всем говорит с такой убежденностью, как будто бы Некто всеведущий открыл ему все тайны вселенной, посвятил его в последние мистерии мироздания... Да так оно и было: Сологуб разгадал, понял самого себя, а что же есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?

И вот начинаются те беспощадные обличения мира, перед которыми первые стихи Сологуба кажутся робкими приступами, слабым исканием слов.

Безнадежностью великой
Беспощадный веет свет...
Нестерпимым дышит жаром
Лютый змей на небесах,
Покоряясь ярым чарам,
Мир дрожит в его лучах...

Что прежде было тихой скорбью — стало буйством духа и страстью:

Ты, буйный ветер, страсть моя!
Ты научаешь безучастью,
Своею бешеною властью
Отвеяв прелесть бытия.

По-прежнему «мечта» кажется единственной утешительницей, но как изменился и ее облик! То, на что лишь робко смели намекнуть первые песни («Ее чертоги — место пыток»), теперь сказалось с крайней силой, засверкало сиянием застывшей молнии:

На лбу ее денница
Сияла голубая...
. . . . . .
Хотелось ей неволи,
И грубости лобзаний,
И непомерной боли
Бесстыдных истязаний...

И, стихотворение за стихотворением, стих за стихом, Сологуб, в уверенных словах, являет перед нами *свой* отныне навек существующий мир. Он говорит о «земном ненужном строе», «застенке томительных дней», о «низменной земле», по которой «влачится» ручей, об обставших вокруг, «всегда безмолвных», предметах, и все эти эпитеты, столь простые с первого взгляда, образуют крепкую и неразрывную систему мысли, какую-то ловчью сеть, в которой неизбежно запутывается читатель. Сологуб умеет «ловить человеков», нельзя безнаказанно читать пристально его стихи: они покоряют.

После «Собрания стихов» следовало несколько маленьких книжек, скорее отдельных «циклов стихотворений», чем самостоятельных книг, открывавших ту или другую сторону миросозерцания поэта. Новым завоевательным этапом была «8-ая книга» стихов: «Пламенный круг». По многим причинам эту книгу надо признать самой прекрасной из книг Сологуба. Как то всегда бывает у поэтов, которым уже не надо искать, но лишь выражать найденное и осознанное,— стих Сологуба достигает здесь высшей красоты. Здесь его самые певучие песни, изысканные по построению, превращающиеся порой в нежную музыку (таковы, напр., две колыбельных песни, «Степь моя», «Любовью легкою играя» и многие другие). В то же время здесь и самые совершенные его создания, иногда повторяющие уже сказанное им раньше, но с новой силой и с новой страстью.

Смысл книги, кажется, выражается стихами:

Наивно верю временам,
Покорно предаюсь пространствам...

После буйного мятежа предыдущей поры Сологуб, не отказываясь ни от одного из своих утверждений, готов здесь «принять мир», как неизбежно данное, согласен видеть всю его красоту, хотя бы и обманную. Из этого возникают пленительные песни о «прелестях земли» и о «очарованиях жизни». Об этом говорит и вступительное стихотворение, где рассказывается, как некогда первозданного человека, Адама, покинула его небесная подруга, Лилит, и как поселилась с ним земная Ева. Славословиям этой Евы, и всего в мире связанного с ней, и посвящена книга. И сам поэт, не без изумления, спрашивает:

Холодная, жестокая земля!
Но как же ты взрастила сладострастье?

А тем, кто решился бы напомнить Сологубу о дерзаниях его прежних книг, он мог бы ответить своим стихотворением «Ангел благого молчания», который —

...отклонил помышления
От недоступных дорог.

Но эта просветленность «Пламенного круга» — вторичная; она добыта ценой тяжкого омрачения прежних созданий. Поэтому нет в ней ничего легкого, поверхностного: это — просветленность страшной глубины, которую все же пронизывает слишком яркий луч. Может быть, ничто не покажет так отчетливо громадное расстояние, отделяющее последние стихи Сологуба от ранних, как сравнение двух его стихотворений, равно посвященных качелям, из которых одно вошло в первую книгу стихов, другое — в восьмую. В первом стихотворении качели повешены где-то среди «угомонившихся берез», в тени сада, «в истоме *тихого* заката»:

То в тень, то в свет переносились
Со скрипом зыбкие качели...

Во втором стихотворении качели качает «мохнатою рукой» черт, качает их «в тени косматой ели, над *шумною* рекой»:

Качает и смеется,
Вперед, назад,
Вперед, назад,
Доска скрипит и гнется...
. . . . . .
Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд...

Мир осложнился для Сологуба, его явления углубились, в каждом из них открылся многообразный, символический смысл...

После «Пламенного круга» новые стихи Сологуба развивали те же темы и вполне раскрывали то же его мировоззрение.

Нет сомнения, что Сологуб — поэт крайне субъективный, хотя он далеко не всегда говорит от первого лица. В конце концов единственная задача его поэзии — раскрытие своеобразного миросозерцания поэта. И рисуя картины природы, и рассказывая свои странные балла-

ды, и повторяя античные мифы,— Сологуб занят лишь собой, своим отношением к миру. Когда, напр., Шиллер рассказывал о Кассандре, он заботился прежде всего о том, чтобы как можно вернее воссоздать образ древней пророчицы. Сокровенным смыслом сказания остается у него тот, который был затаен в античном мифе. Сологуб, рассказывая нам о Тезее, о Ариадне, о медном змие, ищет лишь примеров, ярких образов, выражающих его субъективные воззрения на мир и на жизнь. Все стихи Сологуба — только такие примеры, что и делает его поэзию символической, в самом истинном смысле слова.

Только помня это основное назначение поэзии Сологуба, можно верно оценивать его стихи. Все выражения, которыми он пользуется, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование. Надо постоянно иметь в виду особенности Сологуба как индивидуальности, как мыслителя, чтобы вполне понимать его стихи. Только тогда, напр., становится ясно, почему у Сологуба дороги всегда «пыльные», «жестокие», «обманчивые», «злые», почему у него солнце — «лютый змей» и «дракон», почему у него чуть ли не все дни оказываются или «туманными», или «нагими, горючими» и т. д. В целом, поэзия Сологуба — это строгие гимны во славу Смерти, избавительницы от тяготы жизни, и ее двух заместительниц — Мечты и Сна, при жизни уводящих на берега Лигоя, текущего под лучами звезды Маир. Только изредка эти гимны прерываются негромкими песнями о земле и ее отвлекающих соблазнах.

Эти особенности поэзии Сологуба определяют и ее слабые стороны. Так, напр., слишком занятый «конечным» смыслом своих созданий, Сологуб порой пренебрежительно относится к внешним картинам, создаваемым им, и это приводит к бледности и противоречивости образов. В его стихах встречаются эпитеты, которые имеют смысл, как иносказание, но которые кажутся нелепыми, если их взять в прямом смысле. Он, напр., может серьезно говорить о земле: «неистощим твой дикий холод», словно забывая, что «много было весен». С другой стороны, слишком занятый жаждой выразить свое понимание мира, Сологуб иногда забывает первый долг поэта — говорить образами, картинами и музыкой слов, и начинает отвлеченно излагать свою философию. Одно его стихотворение начинается таким утверждением:

Разъединить себя с другим собою
Великая ошибка бытия.

Зачем надо такие мысли излагать стихами? Наконец, слишком многие стихотворения Сологуба — не более как эскизы, случайно набросанные строки, не дающие целостного впечатления. Они — как бы отдельные строфы из какого-то ненаписанного произведения, и, читая их, нельзя не жалеть, что Сологуб часто спешит бросить на бумагу мелькнувшую поэтическую мысль, отрывки чувств, а не стремится всегда синтезировать пережитое и передуманное в художественно завершенном создании. (Таковы, напр., «Изнемогающая жалость», «Моя усталость выше гор», «Вчера в бессилии печали» и мн. др.) Впрочем, не действительно ли это — отдельные строфы той единой, стройной поэмы, которую образует вся поэзия Сологуба?

1910

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

I. КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ [1]

Развитие стихотворной техники шло у нас, в России, путями тяжелыми и неправильными. Никогда наша поэзия не развивалась свободно. Только в дни Пушкина его громадный авторитет сумел убедить все общество в том, что поэзия — дело важное и нужное и что работа поэтов заслуживает внимания и сочувствия. Но 60-ые годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право *быть*, где же было им думать о разработке тонкостей своего дела! В наши дни, подобно этому, ополчались против «декадентов». Когда, в конце 90-х годов, молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями,— к этому отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтических созданий,— измену истинным задачам искусства. И даже допуская, что поколение 90-х—900-х годов, как то свойственно всем, выходящим на новый или оставленный путь, заходило слишком далеко в своем культе формы, все же отношение к нему критики и общества можно объяснить лишь нашей исконною некультурностью, исконным у нас непониманием значения искусства и его сущности.

---

[1] Вячеслав Иванов. Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1903 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

Поэты в России всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружных «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнасцы, наконец, символисты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх. На Западе Сент-Бёв и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки,— у нас такие работы считались почти что зазорными, чуть ли не равными школьным подстрочникам, и до сих пор у нас нет даже сколько-нибудь научно составленного словаря рифм[1]. Сделанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь обретать уже найденное.

У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство, стих Баратынского — звонкая медь, стих Тютчева — «утонченной жизни цвет» (выражение Фета); но у нас нет и не было искусства писать стихи, как общего достояния, равно доступного и гению поэзии, и скромному литературному работнику[2]. Поэты пушкинской плеяды, даже современники Жуковского, знали тайну «словесной инструментовки», умели пользоваться внутренними рифмами, понимали разнообразные эффекты, которые можно извлечь из игры пиррихиями, из того или иного употребления созвучия; — но все это оставалось именно «тайной», передаваемой устно, от учителя к ученику, и когда, в 50-х годах, с появлением на литературной арене новых сил, деятелей, вышедших из иных классов общества, это преемство прекратилось, погибли и эти основные позна-

[1] Между «Словарем древней и новой поэзии», составленным Николаем Остолоповым (СПб. 1821 г.), подводящим итоги поэзии допушкинской, и «Символизмом» Андрея Белого (М. 1910 г.) — не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы законы стиха и вопросы ритма. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] За самое последнее время в этом отношении замечается у нас некоторое движение вперед; уровень средней стихотворной техники теперь стоит значительно выше, чем десять лет тому назад. *(Прим. В. Брюсова.)*

пия. Бальмонту пришлось заново учить русских поэтов внутренним рифмам (и как кричали против такого «новшества» наши охранители литературных традиций, не знавшие, что этими рифмами уже широко пользовались и Тютчев, и Баратынский, и сам Пушкин!); мне пришлось настойчиво напоминать о значении аллитерации (которую считали изобретением «декадентов», словно ею не пользовался в полной мере еще Вергилий!); а когда до России дошли слухи об «instrumentation verbale»[1] Рене Гиля, к этому учению отнеслись, как к полнейшему абсурду! До какой степени достигало у нас «техническое одичание» в поэзии (если позволено будет так выразиться), достаточно показывает тот факт, что у нас считали «прекрасно владеющим формой» Надсона, этого младенца в области стихотворной техники, не знавшего ее азбуки! И это у нас, у которых был и Пушкин, и Лермонтов, и Фет!

Многим, впрочем, и доныне кажется ненужным и унизительным, чтобы поэт учился своему делу. Думающие так забывают, что во всяком искусстве есть две стороны: творческая и техническая; во всяком искусстве есть элемент ремесленности. Художники не стыдятся целые годы учиться технике живописи и рисунка; не стыдятся учиться композиторы и не думают, что, напр., изучение контрапункта унижает свободу их творчества. Нельзя научиться быть художником: это дар прирожденный, но нельзя быть совершенным художником, не учась. Зачем же закрывать на это глаза и всех художников обрекать на то, чтобы они были самоучками? «Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»; изучение техники своего искусства сокращает художнику время, которое он тратит на бесполезное искание своими силами того, что уже давно найдено. Конечно, гениальный математик и без помощи руководств сумеет, может быть, вновь открыть дифференциальное исчисление; но не проще ли предложить ему прослушать соответствующие лекции профессора!

Разумеется, под «искусством писать стихи» надо разуметь не одно умение владеть размером и рифмой. Уже в настоящее время «наука о стихе» есть сложная и многообразная система[2]. Но эволюция поэзии состоит в непрестанном

---

[1] Словесная инструментовка *(франц.)*.

[2] Достаточно просмотреть *несколько сот* страниц, посвященных Андреем Белым анализу одного четырехстопного ямба (в названной выше его книге «Символизм»), чтобы составить представление о сложности этой системы знаний. *(Прим. В. Брюсова.)*

искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль. С работою каждого нового поколения все большие и большие возможности открываются поэту; все более освобождается поэзия ото всего лишнего, загромождавшего в стихах самую их сущность: поэтическую идею (есть «поэтические идеи», как есть «музыкальные мысли»). Это можно сравнить с совершенствованием способов очищать золото из шлака: с годами все более и более чистый металл сверкает в стихах художников слова. С одной стороны — все утончающаяся психическая жизнь человека требует все более тонких орудий для своего выражения; с другой стороны — постоянная дифференциация ощущений требует все большего разграничения элементов в каждом переживаемом мгновении. Сапфо или Катулл не могли знать тех задач, которые жизнь поставит перед Тютчевым, Фетом, Мюссе, Верленом. Но даже Мюссе и Фет, не говоря уже о Шиллере и Байроне, не могли предугадать того разграничения между чисто поэтическим переживанием и разными «сопутствующими» ему элементами, которое совершит, напр., Малларме. Я уже не говорю о явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем: о том, напр., что Верхарну пришлось искать новых форм поэзии, когда он захотел включить в область поэзии все стороны современности, ее социальную борьбу, картины наших городов и фабрик, соображения о всем ходе современной мировой жизни.

Возвращаясь к нашей, русской поэзии, надо сказать, что неосведомленность наших поэтов в технических завоеваниях их западных собратьев стоит в связи вообще с низким уровнем их познаний. «Природа делает певца, а не ученье» — это утверждение героя «Чужого толка» все еще остается символом веры весьма многих. Что поэт — учитель человечества и что учитель должен знать больше своего ученика, об этом мало кто думает. В другом месте[1] я надеюсь подробнее разобрать вопрос, насколько необходимо современному поэту стоять на уровне лучших умов своего времени, насколько ослабляется значение всего, что он делает, от его неосведомленности в области

[1] См., напр., мою статью о научной поэзии («Литературная жизнь во Франции», II), «Русская мысль», 1909, № 6. *(Прим. В. Брюсова.)*

философских и научных завоеваний века. Знакомство с последними выводами философской мысли, с новыми открытиями точных наук, с ходом политической и социальной жизни своего времени открывает поэту новые дали, дает ему новые темы для его стихов, позволяет ему ставить вопросы, важные и нужные его современникам. Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним,— он вновь вернет поэту то высокое положение, какое занимал он в мире древнем... Наши современные поэты, далекие от этого идеала, в неисчетный раз занимаются воспеванием восходов и закатов, радостей первого свидания или восторгами свидания не первого, тоской по поводу ненасытного дня или по тому поводу, что им все почему-то наскучило. Они забывают, что стихи — совершеннейший из способов пользоваться человеческим словом и что разменивать его на мелочи, пользоваться им для пустяков — грешно и стыдно...

...Все эти мысли естественно приходят в голову, когда читаешь сборник стихов, которым дебютирует Вячеслав Иванов. Дебютант выступает в нем настоящим мастером, понимающим современные задачи стиха, работающим над ними. Вполне самостоятельно владея традиционными размерами, он ищет новых, и обретает их, воскрешает древние, и умеет придать им жизненность. В согласии с устремлением всей нашей эпохи, Вячеслав Иванов — эклектик. Ему равно близки все времена и страны, он собирает свой мед со всех цветов. Он владеет сонетом с изысканностью итальянских мастеров, его создателей; он строг и силен в терцинах, свободен и классически ясен в гекзаметрах и элегических дистихах; он усваивает русской поэзии строфы алкеевские и сапфические, придавая удивительную легкость этим чуждым размерам, сродняя их с русским стихом; он то приближается к стройности пушкинских напевов, то возобновляет хмельные звуки Языкова, то по-новому пользуется складом наших народных песен... Во всем этом чувствуется долгая работа, интимная близость к избранным образцам, чувствуется завершение многолетних исканий. За «Кормчими звездами» должны скрываться подготовительные этюды, ученические упражнения, которые автор, являясь в этом отношении исключением среди своих собратьев, скрыл от читателей: такие книги пишутся только после того, как уже прошла пора первых, беспорядочных метаний, и сам

Вячеслав Иванов определенно говорит об этом во вступительном стихотворении, служащем как бы предисловием:

Она пришла с своей кошницей,
Пора свершительных отрад...
. . . . . .
И дней незрелых цвет увядший
На пире пурпурном забвен;
И первый лист любезен падший,
И первый плод благословен!

Тот же эклектизм характеризует и содержание книги. Хотя автор подозаглавил ее «книга лирики», однако не надо понимать этого в узком смысле — книги, где собраны признания о личных, субъективных переживаниях поэта. У автора есть та стыдливость, которая побуждает все личное укрывать под объективными, внешними образами. Почти нигде он не говорит от первого лица, лучше сказать от *своего* лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогий своим переживаниям в традиционных образах древних сказаний или исторических событий. То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости — поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое. Всем этим разнообразным материалом Вячеслав Иванов пользуется с поразительной свободой, чувствуя себя дома в самых различных веках, на всем протяжении мировой литературы и мирового искусства; видно, что он выбирает свои примеры без малейшего усилия, что за сказанным таится еще многое недоговоренное — и это придает каждому слову Вячеслава Иванова особую силу.

Основной пафос поэзии Вячеслава Иванова, сколько можно судить по первой книге,— своеобразное сочетание античного миросозерцания с христианством. Жажда античной полноты жизни соединяется у него с христианским культом жертвы [1].

[1] Как известно, в ряде статей под общим заглавием «Эллинская религия страдающего бога» (печатались в «Новом пути» 1903 г. и ныне выходят отдельной книгой в книгоизд. «Мусагет») Вячеслав Иванов, на основании некоторых новейших исследований (Д. Фрэзера и др.), стремится доказать, что идея «жертвы» была присуща и античному, греко-римскому, религиозному сознанию. *(Прим. В. Брюсова.)*

О где я? где я?—

восклицает один его стих. Другой, словно давая ответ, произносит энигматические слова:

Вселенской маске *Я* прощающее *Пусть*.

«Тризна Диониса» призывает:

Увейте гроздьем тирсы, чаши!
Властней богов, сильней Судьбы,
Несите упоенья ваши.
Восстаньте — боги, не рабы!
Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог!

Но уже следующее двустишие показывает, что́ именно ищет поэт в этом вакхическом исступлении:

И в муке нег, и в пире стонов
Воскреснет исступленный бог!..

Наконец, дистих на известное индийское изречение «tat twam asi»[1] говорит нам:

В страждущем страждешь ты сам: вмести сораспяться живому.
В страждущем страждешь ты сам: мужествуй, милуй, живи.

В этих пределах заключена вся поэзия Вячеслава Иванова...

Нет надобности, конечно, добавлять, что стихи «Кормчих звезд» не только холодное, философское изложение отвлеченных положений. Будучи поэзией истинной, они живут и самостоятельной жизнью. Большинство его стихотворений, даже оторванные от своего целого, остаются художественными созданиями, по яркости образов, по силе и точности выбранных выражений, по красивости той формы, в какую облечены. Ряд стихотворений — не что иное, как картинное изображение виденного (таковы, напр., итальянские сонеты), другие — смелые и острые эпиграммы, в античном значении слова (таковы «Парижские эпиграммы»), третьи — настоящие «песни», сами просящие музыки, певческого голоса, и т. д. И как бы ни относиться к миросозерцанию поэта, его книга будет дорога всем, кто захочет взять на себя труд понять и принять стихи Вячеслава Иванова.

[1] Это (каждый индивидуум) — ты (сам) *(санскр.)*.

Последняя оговорка не лишняя, когда идет речь о «Кормчих звездах». Дело в том, что есть у Вячеслава Иванова одна особенность, о которой мы до сих пор еще не упоминали: крайнее своеобразие языка, которое может остановить читателя при первом знакомстве с его стихами. Вячеслав Иванов не довольствуется безличным словарем «расхожего» языка, где слова похожи на бумажные ассигнации, не имеющие самостоятельной ценности, но лишь условную. Он стремится обогатить, индивидуализировать язык, вернуть ему первобытную силу. Словарь Вячеслава Иванова составлен из крайне разнообразных элементов: здесь и смелые новообразования, и слова, заимствованные из древних языков, и слова обветшалые, давно вышедшие из употребления и потому имеющие для нас всю свежесть новизны. Многие из этих слов вряд ли могут быть понятны, даже сравнительно подготовленным читателям, без соответственного толкования. Соединение же их в одном произведении, или даже в одной книге, требует от поэта очень много такта и осторожности, и нельзя сказать, чтобы эти качества не изменяли иногда Вячеславу Иванову...

Не менее своеобразен синтаксис Вячеслава Иванова. В своем стремлении к краткости и меткости выражения он часто предъявляет читателю слишком тяжелые требования. Располагая слова не столько в обычном словорасположении, сколько по соображениям ритмическим, он нередко запутывает их взаимные отношения, давая нелегкий труд разгадать, какое из них каким управляет. Постоянное употребление прилагательных в значении существительных, предлогов и союзов — в смысле значащих слов, частое опущение сказуемого, замена «который» через «что» и т. под. еще более затрудняют чтение. «Кровию истечь был страстных рок, вампира упреждая желаньем уст» — такая фраза принадлежит к числу обычных у Вячеслава Иванова. Не менее естественно для него томить читателя таким медленным развитием предложения:

> Но как таящим радость любо длить
> Тоску друзей и медлить светлой вестью,
> Чтоб алчных глад обильней утолить,—
> Изволилось: мир ждущей братней местью
> Томя, пребыть до утра вкупе там,
> Хоть сердце поспешало к благовестью,
> Увенчаны, по светлым высотам
> Блуждали мы...

Все это легко может остановить читателя на первых шагах и не позволит ему справедливо оценить и оригинальность поэзии Вячеслава Иванова, и оригинальность самого его языка.

В связи с этим стоят некоторые другие недостатки «Кормчих звезд». Прежде всего в Вячеславе Иванове мыслитель и искатель все же преобладает над непосредственным творцом. Непосредственного, стихийного в его стихах меньше, чем у многих других, второстепенных поэтов, и это нередко придает его стихам некоторую тяжесть. Сам свободно вращаясь в кругу литературных и исторических реминисценций, он без нужды заполняет свои стихи намеками и ссылками на малоизвестное или и вовсе неизвестное,— так что потребовалось даже приложить к книге небольшой комментарий (который не лишнее было бы расширить), объясняющий особенно трудные места. Новые размеры, вводимые Вячеславом Ивановым, не всегда удаются ему, и порой там, где ему хотелось бы писать гетевским «свободным стихом», нам слышится просто разделенная на маленькие кусочки проза (напр.: «Так все, чем душа — Моей души — Жила, сказалось»). Погоня за звуковыми эффектами, дающая новую напевность в счастливых созданиях, в неудачных приводит почти к какофонии речи (напр.: «Что чрез всю грудь...», «Ты б пощадил»... и т. под.). Наконец, постоянная величавость тона, его упорная приподнятость не раз переходит в излишнюю и неприятную напыщенность. Однако и ошибки «Кормчих звезд» не лишены интереса. Это не бессмысленная неумелость новичка, но неудачи ищущего, это — неверные шаги отважного исследователя, блуждающего в странах, еще не изведанных.

1903. 1911[1]

---

[1] Предлагаемая статья есть более подробное изложение мыслей и суждений, высказанных мною в рецензии на «Кормчие звезды», напечатанной в «Новом пути» 1903 г. Я счел себя вправе несколько развить выставленные мною тогда положения и подтвердить их цитатами (для чего не было места в журнальной статье). Но я не нашел возможным изменять самих суждений статьи, хотя более близкое знакомство с поэзией Вячеслава Иванова и заставило меня увидеть в его первой книге много такого, что в свое время ускользнуло от моего внимания. *(Прим. В. Брюсова.)*

II. ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ И ПРОЗРАЧНОСТЬ[1]

Две книги, появившиеся одновременно, в одном и том же издательстве, две книги двух дорогих нам поэтов, но как не похожие одна на другую! Трудно найти два более противоположных поэтических темперамента, чем Андрей Белый и Вячеслав Иванов, хотя сходны во многом те отдаленные цели, к которым они стремятся, и во многом сродны их мировоззрения. Поэзия Белого и поэзия Вяч. Иванова скорее исключают, чем дополняют одна другую, и только нашей «эклектической» эпохе, умеющей молиться всем богам, доступно не только «принять» ту и другую, но и признать обоих поэтов деятелями одной и той же литературной школы.

В Андрее Белом больше лиризма, в Вяч. Иванове больше художника. Творчество Белого ослепительнее: это — вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вяч. Иванова светит более тихим, более ровным, более неподвижным светом полного дня, смягчаемым смуглой зеленью окружающих кипарисов. В Белом есть восторженность первой юности, которой все ново, все в первый раз. С дерзостной беззаветностью бросается он на вековечные тайны мира и духа, на отвесные высоты, закрывшие нам дали, прямо, как бросались до него и гибли тысячи других отважных... В Вяч. Иванове есть умудренность тысячелетий. Он сознает безнадежность такого геройского вызова, он пытается подступить к тем же тайнам окольным путем, по новой тропе, с той стороны, где твердыня менее поражает взор, но доступнее. Девять раз из десяти Вяч. Иванов достигает большего, девять раз из десяти попытки Белого кончаются жалким срывом,— но иногда он неожиданно торжествует, и тогда его взору открываются горизонты, до него не виденные никем. Белый слишком безрассудно смел, чтобы не терпеть неудач — до жалких и смешных падений. Вяч. Иванов, может быть, слишком осторожен, чтобы раскрыть пред нами всю мощь, на какую он способен, но он всегда победитель в той борьбе, которую принимает. Вяч. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им

---

[1] Андрей Белый. Золото в лазури. К-во «Скорпион», М., 1904 г.— Вячеслав Иванов. Прозрачность. К-во «Скорпион», М., 1904. *(Прим. В. Брюсова.)*

стихийных сил, мудрым Просперо своего острова, Белый — как былинка в вихре своего творчества, которое то взметает его в небеса, то бьет в дорожную пыль, жалко волочит по земле.

И Белый и Вяч. Иванов ищут новых способов выразительности. Белый, с своей необузданностью, порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все размеры, пишет стих в одно слово, упивается еще не испробованными рифмами. Вяч. Иванов старается найти новое в старом, вводит в русский язык размеры, почерпнутые из греческих трагиков или у Катулла, лишним добавленным слогом дает новый напев знакомому складу, возвращается к полузабытым звукам пушкинской лиры. Язык Белого — яркая, но случайная амальгама: в нем своеобразно сталкиваются самые «тривиальные» слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты и дерзкие метафоры с бессильными прозаизмами; это — златотканая царская порфира в безобразных заплатах. Язык Вяч. Иванова — светлая, жреческая риза его поэзии; это обдуманный, уверенный слог, обогащенный старинно русскими и областными выражениями, с меткими, хотя и необычными эпитетами, со сравнениями, поражающими с первого взгляда, но замышленными глубоко и строго. Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну. Читатель Вяч. Иванова должен отнестись к его стихам с вдумчивой серьезностью, высматривать, угадывать их затаенную звучность, должен допрашивать его творчество, должен буравить эти рудые, часто неприветливые, иногда причудливые скалы, зная, что оттуда брызнут серебряные ключи чистой поэзии.

1904

III. ЭРОС[1]

На маленькую книжку Вячеслава Иванова надо смотреть как на единую лирическую поэму. Отдельные стихотворения, входящие в «Эрос», тесно связаны между собою и, в своей строгой последовательности, обра-

[1] Вячеслав Иванов. Эрос. Изд. «Оры». СПб. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

зуют цельную, стройную песнь. В одном из первых стихотворений поэт воспоминает:

Чаровал я, волхвовал я,
Бога Вакха вызывал я...

«Эрос» — это поэма о том, как бог Дионис явился, под неожиданной личиной, своему усердному служителю. Это явление и мучительно-сладостные переживания, связанные с близостью бога, и составляют предмет поэмы.

От первых стихотворений, где еще только брезжит предчувствие, до последних, где звучит светлая примиренность с Роком, дающим и отымающим, все написано если не с равной силой творческого вдохновения, то с неослабевающей напряженностью страсти. Этой страстностью, этим живым трепетом, прежде всего и дорога новая поэма Вяч. Иванова, в ряду его других, более холодных созданий, хотя и в ней расточительной рукой щедрого художника рассыпаны все сокровища его мастерства. В 34 стихотворениях, образующих «Эрос», Вяч. Иванов вновь предстает перед нами поэтом, не знающим запрета в своем искусстве, властно, как маг, повелевающим всеми тайнами русского стиха и русского слова. Во многих местах книги Вяч. Иванов идет по совершенно новым путям, указывает и открывает новые возможности, намекает на такие задачи поэзии, которые до него не только никем не были разрешены, но и не ставились.

Прежде, чем критиковать эту книгу, надо по ней учиться. Вяч Иванов принадлежит к числу художников, достигших всех вершин искусства, на которых водружали свои стяги исследователи и пионеры до него. Он вправе теперь говорить нам: мне одному ведом смысл того, что я делаю; если иное смущает вас, берегитесь осуждать, но сначала постарайтесь понять меня. Поэзия Вяч. Иванова — новый этап в истории русской литературы, открывающий пути в далекое будущее...

IV. УРНА [1]

«Урна» — книга стихов чисто лирических. Почти во всех стихотворениях, собранных в ней, автор говорит от первого лица, не объективируя своих переживаний, не

[1] Андрей Белый. Урна. К-во «Гриф», М. 1909. *(Прим. В. Брюсова.)*

прикрываясь никакой маской. Это — непосредственные признания поэта, его исповеди[1].

В предисловии А. Белый сам выясняет то настроение, которым проникнута его новая книга. По его толкованию, он в своих юношеских созданиях «до срока» (т. е. не будучи к тому достойным образом подготовлен) попытался «постигнуть мир в золоте и лазури» и горько поплатился за свое дерзновение: он был духовно *испепелен* той страшной тайной, к которой осмелился приблизиться. «В «Урне»,— пишет А. Белый,— я собираю свой собственный пепел. Мертвое *я* заключаю в Урну, и другое, живое *я* пробуждается во мне к истинному». Может быть, поэт, в своем объяснении, несколько идеализирует смысл пережитого им, но он прав в том, что стихи «Урны» это — пепел испепеленной чем-то страшным души. Поэзия «Урны» — поэзия гибели, последнего отчаяния, смерти. Лейтмотивы большинства стихотворений — «гробовая глубина» и «безмерная немая грусть». Говоря о первой книге стихов Андрея Белого, о его «Золоте в лазури», мы сравнивали его с бесстрашным удальцом, бросающимся на приступ вековечных твердынь, за которыми таятся загадки мира и жизни; мы называли его былинкой в вихре своего вдохновения... От этой юношеской отваги уже мало что осталось в новой книге: перед нами смельчак, узнавший горечь и тяжесть поражений, юноша, которого жизнь встретила испытаниями, художник, убедившийся, что твердыни искусства не сдаются при одном ликующем крике: «С нами бог!» И в стихах «Урны» перед нами уже не те «семь лебедей Лоэнгрина», на которых пять лет тому назад думал унестись в «золото» лазурного неба начинающий поэт; перед нами — поэт, душа которого заполнена мыслями о бесплодии, ненужности и смерти.

Мне жить? Мне быть? Но быть зачем?
Разве же, смерть!..

Новым настроениям соответствует и совершенно новая форма стихов Андрея Белого. В «Урне» он отказывается

[1] В этом отношении «Урна» резко отличается от другой книги А. Белого, «Пепел», вышедшей на несколько месяцев раньше, но обнимающей стихи того же периода (1906—1909 гг.). В «Пепле» собраны именно те стихотворения, в которых поэт объективирует свои чувства, ищет для выражения своего *я* приемов эпоса. Господствующий пафос «Пепла» — любовь к родине, раздумья над ее судьбой и над путями, по каким идет русский народ, стремление вскрыть глубины народной души.

от того интуитивного метода творчества, который господствовал в «Золоте в лазури» и в большей части «Пепла». Потерпев неудачу в попытке овладеть тайной искусства силой одного вдохновения, Андрей Белый обращается здесь к творчеству сознательному, упорным трудом ищущему соответствующих приемов изобразительности. Уже как зрелый художник, Андрей Белый, на этот раз, ставит перед собой определенную задачу и зовет «холодный» разум на помощь пламени вдохновения, чтобы найти ее решение[1].

На стихах «Урны» прежде всего чувствуется влияние Пушкина, Баратынского, Тютчева и других наших классиков, отчасти Верхарна и других французов, которых, по-видимому, последнее время изучал А. Белый. Но это влияние, так сказать, растворено в самобытных приемах творчества. В «Урне» А. Белый опять выступает как новатор стиха и поэтического стиля, но уже как новатор сознательный. Он пользуется своими настроениями безнадежности и тоски, чтобы создать для них наиболее подходящую к ним поэтическую форму. И в этой новизне формы едва ли не самое важное значение новой книги Андрея Белого, которая, по своему содержанию, знаменует лишь переходный этап его творчества.

Тем стилем, тем методом творчества, которым написана «Урна», до Андрея Белого еще никто не пользовался. Анализируя этот стиль, мы находим, что он основан на трех особенностях: на отрывочности речи, на постоянных повторениях одних и тех же слов и на широком употреблении ассонансов. Речь А. Белого состоит из очень коротких предложений, в два-три слова, среди которых зачастую нет сказуемого. Самые слова выбраны тоже небольшие, короткие, двусложные или даже односложные. Все это обращает речь как бы в ряд восклицаний:

С тобой Она. Она как тень,
Как тень твоя. Твоя, твоя...
Приди. Да, да! иду я в ночь...
Молчу: немой молчу. Немой стою...
Да, я склонюсь... Упьюсь тобой, одной
Тобой... Тогда... Да, знаю я...

---

[1] В этом отношении характерно, что за «Урной» должен был последовать «Символизм» (к-во «Мусагет») — обширное и очень детальное исследование как о задачах искусства вообще, так о свойствах и возможностях русского стиха в частности. *(Прим. В. Брюсова.)*

В этой отрывочной речи постоянно, упорно повторяются одни и те же слова и выражения:

Засни,— засни и ты! И ты!..
Но холод вешних — струй
Нездешних — струй,—
Летейских струй,
Но холод струй...
Сухой, сухой, сухой мороз...
Но темный, темный, темный ток окрест...

Это повторение слов заменяется иногда соединением слов, сходных по значению (большею частью эпитетов):

...горишь
Ты жарким, ярким, дымным пылом...
...нежный, снежный, краткий,
Сквозной водоворот...
...провал пространств
Иных, пустых, ночных...

Или же соединение слов, сродных по корню, напр., глаголов, различающихся лишь приставками:

Изгложет, гложет ствол тяжелый ветер...
Как взропщут, ропщут рощи...
Прогонит, гонит вновь...
Пролейся, лейся, дождь...

Этот отрывистый, составленный из повторений, язык весь пронизан ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами, так что постоянно повторяются, возвращаются не только те же образы и слова, но и те же звуки.

Ни слова я... И снова я один...
Легла суровая, свинцовая — легла...
И тенью лижет ближе,
Потоком (током лет)...
Но мерно моет мрак...
В лазури, бури свист...
Сметает смехом смерть...

Было бы неосторожно обвинять эту технику стиха в искусственности. Вряд ли возможно установить точно, где кончается *искусство* и начинается *искусственность*. Римские поэты сходными приемами умели достигать высшей изобразительности речи. Также несправедливо было бы упрекать А. Белого и за то, что ассонансы, которыми он пользуется, нередко примитивны и что в нагромождении как их, так и повторений слов он иногда доходит до явного излишества. В малоисследованных областях трудно раз-

личать пределы. Заметим только вскользь, что некоторые повторения А. Белого граничат с комическим, напр.:

Подмоет, смоет, моет тень,
Промоет до зари...

Можно, однако, указать на ряд других, совершенно несомненных недостатков в новых стихах А. Белого. Их утонченность — односторонняя. Проявляя величайшую заботливость о звуковой стороне стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии, пожалуй, главнейшие. Так, оставляет многого желать язык стихов. Далее, словарь А. Белого слишком пестр, невыдержан. Рядом со смелыми (и не всегда удачными) неологизмами в нем нашли себе место совершенно излишние славянизмы: «древеса», «очеса», «словеса», «зрю», «лицезрю», «емлю», «зане» и т. п. Весьма оспорима форма настоящего времени, производимая А. Белым от глаголов совершенного вида: «ударит», «прыснет», «взропщут», «проскачет», «просечет»; для нас эти формы сохраняют смысл будущего времени. Сомнительными кажутся нам выражения: «метет душа» (в смысле — «взметает»), «краи» (вместо — «края»), «окурева́ется», «века летучилась печаль», «твердь изрезая» (т. е. «изрезывая»), «те земли яснятся», «копие ... на сердце оборви мое» и т. п. С другой стороны, далеко не все образы в стихах «Урны» отчетливы и действительно «изобразительны». Встречается в книге немало выражений условных, риторических восклицаний и натянутых метафор. Стразой, а не настоящим бриллиантом кажется нам эпитет «немой», приставляемый А. Белым к целому ряду существительных: у ночи «немая власть», бездна лет «немая», потопыри «немые», тени «немые», укор «немой», прибой «немой», «стою немой», «молчу немой»... Риторикой считаем мы, напр., выражение: «Хотя в слезах клокочет грудь — как громный вал в кипящей пене». Неудачным кажется нам образ: «вскипят кусты» (т. е. взволнуются), который несколько раз повторяется в книге; не более удачным,— когда говорится о тех же кустах, что они «хаосом листьев изревутся». Не без труда проникли мы в смысл двустишия:

В окне: там дев сквозных пурга,
Серебряных, их в воздух бросит.

Вообще «дурная» неясность, неясность, происходящая от неловкости выражений, встречается в книге не так ред-

ко, как нам того хотелось бы. В одном стихотворении А. Белый грозит своим врагам:

Вас ток моих темнот
Проколет...

Лучше было бы, не для врагов А. Белого, но для него самого, если бы в его стихах было меньше этого «тока темнот».

Несмотря на эти оговорки, попытка Андрея Белого, сделанная им в его «Урне», остается одной из интереснейших в истории русской поэзии. «Урна» — редкий пример книги стихов, задуманной как целостное произведение, в которой форма заранее, сознательно, поставлена в определенную зависимость от содержания. Андрей Белый не во всех отношениях сумел осуществить свою задачу, но важно уже то, что он себе ее задал и другим указал на необходимость такого единства «книги стихов», основанного на едином замысле, вместе идейном и музыкальном[1].

1909

---

[1] «Урна» еще раз показала нам, какого сильного и добросовестного художника имеет русская литература в Андрее Белом. За свою недолгую литературную жизнь он вступал на множество самых разнообразных путей. Он пытался, по его выражению, «до срока» «постигнуть мир в золоте и лазури»; в своих четырех «Симфониях» он создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихотворного создания и вместительностью и непринужденностью романа; в тех же «Симфониях» он постарался въявь показать нам всю «трансцендентальную субъективность» внешнего мира, смешать различные «планы» вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами иного, неземного света; в своем романе («Серебряный голубь») он неожиданно обнаружил непосредственное чувство и понимание нашей действительности, дал ряд ярких картин современной России; в критических статьях он набросал ряд импрессионистических живых портретов некоторых своих современников и с исключительной оригинальностью мысли поставил несколько вопросов, затронувших самые глубины искусства; в теоретических исследованиях о ритме он выступил одним из первых пионеров истинно научного изучения стиха и поэзии... Поэт, мыслитель, критик, теоретик искусства, иногда бойкий фельетонист, Андрей Белый — одна из замечательнейших фигур современной литературы. В своем творчестве и в своих суждениях отправляющийся от определенного, тяжелой работой мысли добытого (или, точнее, добываемого) миросозерцания, Андрей Белый может не бояться, что для него, как напр., для К. Бальмонта, оскудеет источник вдохновения; для него он неисчерпаем. *(Прим. В. Брюсова.)*

V. COR ARDENS [1]

Не меньше, как лет пять, читатели Вячеслава Иванова ожидали появления сборника «Cor Ardens» [2], который постоянно объявлялся в каталогах книгоиздательства с пометой «печатается». Вышедшая, наконец, книга не разочаровывает долгих ожиданий. В ней, впервые, Вячеслав Иванов встает перед нами, как поэт, во весь рост. Мы видим мастера, который в полном обладании всеми современными средствами поэзии, сознательно, уверенно, твердым шагом, идет по избранному пути.

Если «Кормчие звезды» были крепким фундаментом, рассчитанным на величественное здание, если «Прозрачность» была перистилем, а «Эрос» — великолепной аркой, поставленной перед будущим храмом, то «Cor Ardens» — являет нам уже часть этого храма, которому, конечно, суждено пережить наш скромный суд над ним и вызвать, в будущем, еще много суждений, толкований и объяснений. Что новая книга Вяч. Иванова не кажется нам законченным зданием, отчасти объясняется тем, что она — лишь первая половина тома (включающего сборники: «Cor Ardens», «Speculum Speculorum» [3] и «Эрос»), за которой должна последовать вторая («Rosarium»). Но частью объясняется это и грандиозностью первоначального плана, осуществление которого требует подвига целой жизни.

В книге, лежащей перед нами, развиты, собственно, только два элемента поэзии Вяч. Иванова: дифирамбический восторг перед мощью Природы и Жизненного начала в человеке, и мистическое умиление перед таинственным значением Жертвы, приносимой ли богом ради мира или единым из живущих в мире ради бога.

Дифирамбы собраны в первых отделах книги, где отожествляется Солнце, движущее жизнь нашего мира, и Сердце, в котором сосредоточена жизнь человека. Солнце, его земной прообраз — огонь и сердце становятся для Вяч. Иванова символами всякой мощи, всякого дерзания, мятежа. Гимны Солнцу, которое «стремительно в величье бега», чередуясь с песнями во славу Прометея, зажегшего

---

[1] Вячеслав Иванов. Cor Ardens. Speculum Speculorum. Эрос. Золотые завесы. К-во «Скорпион». М. 1911. Ц. 2 р. 40 к. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Пламенеющее сердце *(лат.)*.

[3] Зеркало зеркал *(лат.)*.

«факел своевольный», переходят в хвалу Сердцу, которое «в неволе темной» творит тот же «светлый подвиг». Естественно присоединяются к этим дифирамбам стихи, посвященные «године гнева»,— грозным событиям недавно пережитой нами революции, к которой Вяч. Иванов отнесся с величайшей страстностью.

Мистические гимны объединены во второй половине книги, и эпиграфом ко всем ним могли бы служить стихи из послания к пишущему эти строки (Mi fur le serpi amiche):[1]

И я был раб в узлах змеи,—
И в корчах звал клеймо укуса
Но огнь последнего искуса
Заклял, и солнцем Эммауса
Озолотились дни мои...

Этот свет «солнца Эммауса» стремится Вяч. Иванов увидеть и в земном пророчестве о наступлении, в наши дни, новой «эры Офиеля» («Carmen Saeculare»), и в античном предании о святилище озера Неми, жрецы которого приобретали право служить божеству той ценой, что каждый мог убить их и занять их место, и в мифе о Дионисе-Загрее, в котором он видит прообраз Христа — Жертвы («Сон Мелампа»), и в воспоминаниях о «скалы движущем» Орфее («Лицо»), и над явлениями нашей повседневной жизни, в своих раздумьях о Москве, которая, на закате, символически «горит и не сгорает», о колокольном звоне в Духов день, который кажется ему схождением духа святого на медные главы колоколов, о кладбище, где гроба «поют о колыбели»... Христианская мистика проникает все восприятия Вяч. Иванова, и, нигде не выставляя ее на показ, он действительно создает религиозную поэзию, в лучшем смысле этого слова...

Что касается формы, то, конечно, в новой книге Вяч. Иванов остается тем же мастером стиха, каким он показал себя уже в своем первом сборнике. Но все же стих в «Cor Ardens» значительно отличается от стиха «Кормчих звезд». С одной стороны, этот стих окреп, достиг полной возмужалости, совершенной уверенности в себе; поэт *знает*, что он может выразить своим стихом все, что хочет, что для каждой поэтической идеи он без труда найдет соответствующие слова, нужный ритм. Но в то же время в «Cor Ardens» чувствуется уже некоторая излишняя техническая бойкость и местами встречаются готовые трафареты, при-

[1] Были змеи друзьями моими *(итал.)*.

меняемые, так сказать, механически. Вяч. Иванов уже пишет иногда «под Вячеслава Иванова». Такими трафаретами кажутся нам, напр., предикативные выражения, на которые Вяч. Иванов излишне щедр: «вверь, нетронут, страшный дар», «глядит, осветлена», «кочует, чутка» и т. под.; также такие обороты, как: «обуян виденьем», «не вотще», «мнится» (чем-либо); такие выражения, как «неисчерпный», «неистомный», «ярый» (последнее слово встречается особенно часто).

Однако в книге все-таки есть известное приближение к простоте речи. Не отрешаясь от своего намеренно величавого языка, цель которого — обособить поэтическую речь от речи повседневной, самой формой указать на значительность, на необиходность передаваемых идей, Вяч. Иванов нашел возможность отказаться от тех синтаксических темнот, которые для многих были неодолимым препятствием на пути к его поэзии. Синтаксис Вяч. Иванова в «Cor Ardens» гораздо более ясен и близок к общеупотребительному, чем в его ранних стихотворениях. Разве только в «Carmen Saeculare»[1] (впрочем, помеченной еще 1904 годом) встречаются такие затруднительные расстановки слов, как:

Коль он не выя весь, дух свергнет крест Атланта;
Из глины слепленный с железом человек,
Коль он не весь скудель, скует из адаманта —
Из стали и железа Век.

Излишне сжат язык, может быть, также в сонетах «Золотых завес», где встречаются такие эллипсы:

И след его по сумрачному лесу
Тропою был, куда на тайный свет
Меня стремил священный мой обет...

Упростился в то же время и словарь Вяч. Иванова. По-прежнему он произвольно смешивает славянизмы с мифологическими терминами, без надобности говорит «премены» вместо «перемены» и «Адрастея» вместо «смерть», но эти стихии уже пришли к некоторому единению, сочетались в некоторое гармоническое целое. Впрочем, такое впечатление основано, до некоторой степени, и на том, что мы, читатели, ближе ознакомились с языком Вяч. Иванова, освоились с кругом тех образов и идей, которыми живет его поэзия.

---

[1] Вековая песнь *(лат.)*.

Из области чисто технической Вяч. Иванов нового дает в своей новой книге немного. Но на проложенных им ранее путях он делает завоевания новые, и не малые. Неравностопный стих (отчасти соответствующий немецкому knittelvers[1] и стиху Гейне) представлен в «Cor Ardens» блистательными примерами, может быть, лучшими на русском языке, несмотря на очень удачные попытки в этом направлении А. Блока. «Песни из лабиринта», напр., могут быть названы образцом коротких строк, из которых каждая, согласно с своим содержанием, сама создает свой размер. В цикле сонетов «Золотые завесы» есть несколько в высшей степени примечательных по оригинальности рифм и по законченности своего построения. Многие стихи, по звуковой своей изобразительности, достойны соперничать с лучшими образцами такого рода у Вергилия, как, напр., стих:

Чу, кони в бронях ржут, и лавр шумит, густея...

Но надо признаться, что по временам, в погонях за аллитерациями, Вяч. Иванов заходит слишком далеко, и стихи—

Пьяный пламень поле пашет,
Жадный жатву жизни жнет,—

напоминают уже не Вергилия, а стихи Бальмонта, его

Чуждый чарам черный челн...

Во всех стихах Вяч. Иванова есть что-то от античной поэзии. В расположении слов и в построении строфы часто слышатся отзвуки строгой латинской лиры. «Покров», напр. (говорим исключительно о его ритмике), наводит нам на память Катулла, «Carmen Saeculare» — Горация, «Огненосцы» — хор Эсхиловой трагедии, «Сон Мелампа» намеренно подражает античной идиллии. Это веяние античности придает поэзии Вяч. Иванова редкую в наше время силу, и от его стихов получается впечатление созданий aere perennius[2].

1911

---

[1] Дольник *(нем.)*.
[2] Вековечнее меди *(лат.)*.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

I. ЦВЕТЫ И ЛАДАН[1]

Первые стихи С. Соловьева, появившиеся в печати в начале 90-х годов, заставили признать в нем одну из лучших надежд нашей молодой поэзии. Мастерство и обдуманность стиха и серьезное отношение к задачам поэта — вот особенности, выделяющие С. Соловьева из рядов его сверстников. В предисловии к своей первой книге, в списке имен своих учителей (в котором мне и Вяч. Иванову он оказал опасную честь, назвав нас рядом с Пушкиным, Кольцовым и Баратынским), С. Соловьев упоминает Горация и Ронсара... Многие ли из современных поэтов могут похвалиться даже не тем, что настолько вникли в творчество этих двух титанов прошлого, чтобы учиться у них, но хотя бы тем, что читали их! Но в книге С. Соловьева чувствуется его близкое знакомство и со многими другими, не упомянутыми им вождями поэзии — прежде всего с Гомером, Эсхилом и Овидием, а затем с французскими парнасцами, научившими его строгости и полноте стиха. И почти на каждой странице «Цветов и ладана» встречаем мы результаты изучения и следы упорной работы молодого поэта, старающегося то перенять пленивший его размер, то пересадить в нашу поэзию приемы иного времени, то обогатить стихотворную речь новым созвучием.

Однако до сих пор творчество С. Соловьева еще не вышло за пределы перепевов и подражаний, и он очень прав, называя свой сборник «ученическим опытом». В лучшем

---

[1] Сергей Соловьев. Цветы и ладан. Первая книга стихов. М. 1907. Ц. 2 р. *(Прим. В. Брюсова.)*

случае С. Соловьев дает новые комбинации уже знакомых элементов, но нет в его книге личных, единственных переживаний, того «нового трепета», который составляет высшее оправдание новопришедшего поэта. «Цветы и ладан» — книга, быть может, поэта, но еще не книга поэзии, а только книга стихов, хотя порой прекрасно сделанных и часто завлекательно интересных для любителей стихотворной техники, «Цветы и ладан» — книга попыток, но автор не пытается в ней выразить свою душу, а только пробует разные способы выражения, не мечет, хотя бы и слабой рукой, первые копья боя, но старательно кует себе оружие для будущих поединков. И мы, оставляя в стороне идеи и чувства книги, должны указать молодому витязю, что орудие его не всегда надежно и не во всех частях безупречно.

Чеканя отдельные стихи и отдельные выражения, С. Соловьев нередко теряет из виду целое, забывая, что из слов создаются предложения и из стихов — стихотворения. Ради сочной рифмы, ради интересного образа он охотно вставляет в строфу ненужный стих, нарушает естественное расположение слов, прибавляет лишний эпитет. Так, в одном стихотворении у него св. Цецилия играет на органе, хотя во времена св. Цецилии органов еще не существовало, да вдобавок при этом «струны взывают», хотя в органе нет струн. Белица у него, сообщая, что она пойдет погулять и посбирать цветов и ягод, внезапно прерывает свою речь совершенно вставочным замечанием, «вся истомилась я за год», только затем, чтобы дать возможность поэту срифмовать «ягод» и «за год». В стихотворении «Свете тихий» приходится сообщать читателям довольно известные вещи, вроде того, что могила — «приют от бедствий», а рыцарь — «монах, что закован в железо», чтобы срифмовать красиво — «в детстве» и «трапеза». Ахилл, негодуя на Агамемнона, находит, словно какой юрист, что его гнев «беззаконен», лишь потому, что это — хорошее созвучие к слову «мирмидонян», и т. д.

С другой стороны, в этой погоне за красивыми рифмами и хитро построенными строфами С. Соловьев успевает следить только за концами стихов да за чередованием ударений, а что за слова стоят в начале строк, ему, порой, бывает все равно. Fiat metrum, pereat mundus![1] Вот почему его описания нередко сбиваются на такие избитые шаблоны,

[1] Да будет размер, хотя бы погиб мир! *(лат.)*

а его эпитеты производят впечатление такой надуманности и книжности, что и «ученическим опытам» этого простить нельзя. Вот, например, в каких схоластических, совершенно мертвых выражениях С. Соловьев описывает утро: «Аврора на мысах — рассыпала искры. Туман поднялся.— В сиянии высох — зеленый серебрящийся луг, и роса — исчезла с растений». Горы у него характеризуются как «орошенные студеной росой»; львица определяется как «подруга владыки обильных лесами дубрав»; деревья пронзают воздух сребристыми прутьями; про дев говорится, что они «крыты шкурой»; хотя крыты бывают только дома — железом, деревом, соломой, Лада «нежит цветущий, белый сад юных бедр»; нимфа Ио, рассказывая о себе вычурным языком, выражается так: «несчастный повод гнева матери богов, я бегу...» и т. д. Очевидно, сам сознавая «условность» своих описаний и эпитетов, С. Соловьев старается оправдать их тем, что выдерживает свои стихотворения в определенном стиле — то античной оды, то пасторали XVII века, но от этого они, конечно, не становятся более живыми.

К целому ряду недоразумений подает повод у С. Соловьева насильственное расположение слов. Мы хорошо понимаем, что требования выразительности и требования ритма заставляют в стихах иначе размещать слова, нежели в прозе (прекрасные образцы особой «поэтической» расстановки слов дали «учители» С. Соловьева — Овидий и Гораций); однако совершенно недопустимым надо признать, когда у С. Соловьева расстановка слов ведет к двусмысленности или вызывает прямо комическое впечатление. Что значит, например: «в блеске вын розы давали место — белым лилеям»,— идет ли речь о «выях розы» или о «розах выи»? Что значит: «сотни уст раскрываются на солнце» — говорится ли здесь об «устах солнца», или «на солнце» значит «под солнцем»? Можно ли говорить «землю, взрытую навозом», или «упала... на *кровью* Пирама дымящийся, теплый, язвительный меч»? Есть у С. Соловьева и просто неправильные выражения: «скрыться *в* лугу»; «червленный *от* солнца»; «быть добровольным в крови»; «страх исчез *с* сердца» и т. д.

Часто в стихах С. Соловьева чувствуется недостаток музыкальности. Та напевность, которая есть не только у К. Бальмонта, но и у В. Гофмана, совершенно не досталась в дар С. Соловьеву. В лучшем случае его стих звучен, но чар слов, особой магии слов в нем нет нигде. В связи

с этим стоит прямое пренебрежение С. Соловьева к различным звуковым украшениям речи: аллитерациям, внутренним рифмам и т. под. Это пренебрежение несколько неожиданно, при той тщательной отделке, какую вообще придает своим стихам С. Соловьев и при его преклонении пред латинскими поэтами, великими мастерами в этой области.— Прямыми метрическими ошибками у С. Соловьева надо признать «И еще» в начале ямба или «Твои руки» в начале анапеста.

Рифмы С. Соловьева большею частью очень интересны, и не мало созвучий он первый ввел в обиход русской поэзии. Мы должны, однако, осудить те его рифмы, где одному «и» соответствует два, как «органа — осиянна», «невинной — сердцевиной», те, где конечное «а» рифмуется с конечным «я», как «поднялся — роса», «лилося — колеса», «сопрягся — Аякса», и те , где мягкое окончание рифмуется с твердым, как «примирись — Парис», «зажглись — Симоис», «глаз — зажглась» и т. под. Трудно также одобрить рифмы вроде «выпав» — «осыпав».

1907 [1]

II. АПРЕЛЬ [2]

Разбирая первый сборник стихов С. Соловьева «Цветы и ладан», я должен был сказать, что это — «книга, быть может, поэта, но еще не книга поэзии». Заглавие новой книги С. Соловьева, «Апрель», намекает, что для автора и до сих пор не миновала пора весны и, следовательно, пора

---

[1] Появление этой рецензии (в «Весах») вызвало пространный ответ С. Соловьева (в его новой книге «Crurifragium») автору этих строк. Молодой поэт шаг за шагом старался оправдать все те выражения, которые мною были отмечены как неудачные, настаивая, напр., что можно сказать «червленный от солнца», если говорят «красный от солнца», «доброволен в крови», если можно быть «добровольным в смерти», и т. д. Признаюсь, его доводы меня не убедили, и я готов отказаться только от одного упрека — неуместности органа, на котором играет св. Цецилия, ввиду того, что старинные художники (Карло Дольче и др.) не раз изображали св. Цецилию именно за органом... Другое дело общие рассуждения С. Соловьева, возможно ли критиковать *форму* поэтического произведения, независимо от его содержания. С. Соловьев безусловно прав, находя это невозможным. Но в том-то и дело, что в «Цветах и ладане» я нашел не поэзию, но стихи, и потому критиковал именно только стихи. *(Прим. В. Брюсова.)*.

[2] *1911* Сергей Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. К-во «Мусагет», М. 1910. *(Прим. В. Брюсова.)*

ученичества. Действительно, во втором сборнике стихов С. Соловьев все еще остается талантливым учеником, поэтом, «подающим надежды», но не выступает как самостоятельный мастер. Он все еще не нашел ни своего стиха, ни своего круга наблюдений, ни, главное, своего отношения к миру. У молодого поэта по-прежнему нет определенного миросозерцания, осмысливающего отдельные впечатления и объединяющего разнородные переживания. И такого самостоятельно выработанного миросозерцания, конечно, не могут заменить несколько идей, заимствованных со стороны и отнюдь не оригинальных (из сферы христианской мистики), которые С. Соловьев с большой охотой излагает в рифмованных строках.

Естественно поэтому, что всего слабее в сборнике те стихотворения, в которых необходимо сознательное отношение к миру и его явлениям. Таковы стихи, собранные в отделе «Дщи Сиона», частью неизвестно для чего повторяющие евангельские сказания, частью развивающие в терцинах довольно наивные раздумья. Таковы и те стихи, в которых С. Соловьев, следуя примеру некоторых своих предшественников, пытается дать поэтические характеристики великих людей прошлого — Ричарда Львиного Сердца, апостола Иоанна, Иоанны д'Арк, Иоанна Грозного... С. Соловьев решительно не находит, что сказать об них, кроме всем известного, и у него, благодаря одинаковым приемам речи, все, и апостолы, и цари, и святые, выходят на одно лицо. Думается, что можно было бы и не перелагать страницы исторических учебников в такие, напр., строфы о Иоанне д'Арк:

Тебя, с Искариотом купно,
Клеймит проклятие племен,
Над мученицею преступно
Торжествовавший Пьер Кошон!
Но истина неумолимо
Столетий пронизала дым:
Апостольскою властью Рима
Ты сопричислена к святым.

Гораздо удачнее в сборнике стихотворения чисто лирические, особенно те, в которых выражены чувства легкой грусти, легкого веселья, мимолетной страсти. С. Соловьев делает попытку воскресить эклогу, как ее понимали французские поэты XVIII века и их русские подражатели начала XIX века,— и эти попытки принадлежат к лучшим стихотворениям в сборнике. Стих Парни и Миль-

вуа, стих Батюшкова и Пушкина-лицеиста, а иногда и стих Андре Шенье вновь оживает в книге С. Соловьева. Частью прямо передразнивая свои образцы (как, напр., в кантате «Наступление весны»), частью обогащая старую эклогу всеми новыми завоеваниями поэзии, С. Соловьев снова делает близкими и понятными для нас и пастушка Дафниса, и проказника мальчика, купающегося с нимфами, и ту Алину, которой

Сладок в дуброве
Нежной любови
Первый урок.

Эклоги С. Соловьева доказывают поразительную живучесть литературных форм и поэтических символов, которые оказываются способными, при любовном отношении к ним художника, обретать для новых поколений новый язык. Удачными кажутся нам в книге также те страницы, где С. Соловьев старается быть поэтом-реалистом, зарисовывает картины природы и виденные им образы. В таких стихах сказывается у него, вместо обычной надуманности и риторичности, острая наблюдательность и меткость речи. Так, несколько энергичных и по-настоящему образных стихов есть в его поэме «Федя», в которой он с таким же совершенством перенимает манеру Некрасова, как в эклогах манеру Батюшкова, а в иных своих «деревенских» стихах все приемы Кольцова.

В общем второй сборник стихов С. Соловьева все еще говорит только о технических завоеваниях автора. С. Соловьев, как поэт, по-прежнему — в будущем[1].

1910

[1] Некоторый намек на эти достижения видим мы в стихах С. Соловьева, напечатанных в «Антологии» к-ва «Мусагет». *(Прим. В. Брюсова.)*

ЖЕНЩИНЫ-ПОЭТЫ

I. МИРРА ЛОХВИЦКАЯ [1]

К Мирре Лохвицкой применимы слова Гете о «двух душах, живущих, ах, в одной груди!». Первая ее душа, всецело отразившаяся в первой ее книге стихов, ищет ясности, кротости, чистоты, исполнена сострадательной любви к людям и страха перед тем, что люди называют «злом». Вторая душа, пробудившаяся в Мирре Лохвицкой не без постороннего влияния, выразилась в ее втором сборнике, пафос которого — чувственная страсть, героический эгоизм, презрение к толпе. В дальнейших книгах Лохвицкой два этих мировоззрения вступают в борьбу, поэт влечется к «греху», но не как к должной цели, а именно как к нарушению правды, и этим создается поэзия истинного демонизма. По художественности песни греха и страсти — лучшее, что создала Лохвицкая, но психологически — всего замечательнее именно эта борьба, эти отчаянные поиски спасения, — все равно в чем, хотя бы просто в вечно-женском материнстве, — которыми полны последние, предсмертные стихи поэта. Для будущей «Антологии русской поэзии» можно будет выбрать у Лохвицкой стихотворений 10—15, истинно безупречных; но внимательного читателя всегда будет волновать и увлекать внутренняя драма души Лохвицкой, запечатленная ею во всей ее поэзии.

1905

---

[1] Некролог. *(Прим. В. Брюсова.)*

III. АДЕЛАИДА ГЕРЦЫК[1]

Г-жа Герцык в искусстве ищет своего пути. Своеобразны ее ритмы, ее язык, ее образы. Ей больше нравится искать музыкальности стиха в его свободе, чем в механическом подсчете ударений. Она охотно обогащает свой словарь неологизмами, словами старинными, областными, малоупотребительными (в этом — она верная ученица Вяч. Иванова). Она предпочитает отваживаться на новые словосочетания, чем пользоваться уже признанно «поэтическими» эпитетами и сравнениями. Однако очень часто средства г-жи Герцык, как поэта, оказываются ниже ее замыслов. Многие ее стихотворения производят впечатление смелого взлета и плачевного падения. Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гиератичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий, символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. Сообщив, что она всегда одевается в белое, г-жа Герцык объясняет это вот чем: «Освящаю я времени ход, чтоб все шло, как идет». Еще уверяет г-жа Герцык, что она «ратовать станет лишь с мглою небесною». Почти все в стихах г-жи Герцык — иносказание. Если она упоминает «снопы», то, конечно, речь идет не о снопах (ибо «быль их не рассказана»); если о «дверях», то не просто о деревянных, а о таких, которые «нельзя отворить»; если о «прохожем», то не о тютчевском, который идет «мимо саду», а о прохожем, идущем непременно «земной пустыней»; если о «молоте», то мистическом, «высекающем новую скрижаль»; если о «павлинах», то «с перьями звездными» и т. д. Впрочем, все эти оговорки не мешают нам признавать в г-же Герцык настоящую силу и верить, что она может вырасти в истинного поэта. Добавим, что и в ее первой книге есть несколько стихотворений вполне удачных, как, напр.: «Осень», «Закат», «На берегу», «Не смерть ли здесь прошла» (кроме конца), «С дальнего берега»...

1910

---

[1] Аделаида Герцык. Стихотворения. СПб., 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

IV. А. ТЭФФИ[1]

Полную противоположность г-же Герцык представляет г-жа Тэффи. Насколько у г-жи Герцык все — попытка, все — искание, настолько у г-жи Тэффи все — только уже найденное, уже признанное. Поэзия г-жи Герцык — бледный намек на какие-то новые возможности; стихи г-жи Тэффи — ряд общих мест модернизма. Если угодно, в стихах г-жи Тэффи много красивого, красочного, эффектного; но это — красота дорогих косметик, красочность десятой копии, эффекты ловкого режиссера. У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приемы, и не без искусности слажены в строфы и новые стихотворения. «Семью огнями» называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных.

1910

V. МОЙ САД[2]

Стиль г-жи Вилькиной обладает странной особенностью: он как бы намеренно избегает всякой изобразительности. В самом деле, почти нельзя назвать эпитетами такие скудные и общие *определения*, как: «небесные мечты», «надземный мир», «жизненная тропа», «мертвенный покой», «пламенный ад», «забвенья мрак пустой», «звезд бледное мерцанье», «скользкие кольца змеи», «смертные жала», «верная раба», «тесная землянка», «счастливый приют», «тяжелые оковы», «стыдливые взоры», «страстная мысль», «страстный взор», «цветущие гряды», «спящие воды», «бурная ночь», «шумящий поток», «недвижные тучи», «столетние леса», «мерзкий червь» и т. под. В такой же мере не дают никакого образа такие *глаголы*, как: «поток шумит», «ветер воет», «фонари мигают», «мрак стоит», «день проходит», «дух томится», «красота приковывает», «взор горит», «кровь бунтует», «страсть зажигается» и т. д. и т. д. Впечатление прозы, которое производят сонеты г-жи Вилькиной, еще усиливается тем, что ее стих лишен музыкаль-

[1] А. Тэффи. Семь огней. К-во «Шиповник», СПб. 1910. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Л. Вилькина. Мой сад. К-во «Гриф». М. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

2

ности, а порой и прямо неблагозвучен. Так несомненным метрическим промахом надо признать ямбы, составленные из двухсложных слов,— напр.:

В толпе || людей || она || всегда || одна
Но правда || страсти || в тайне. || Страсти || нет.

Содержание «Моего сада» исчерпывается кругом «декадентского» мировоззрения. «Я — целый мир», «Я — в пустыне», «Мне жизнь милей на миг, чем навсегда», «Я и обычное считаю чудом», «Люблю я не любовь,— люблю влюбленность» и т. под.— все это мысли, которые уже довольно давно перестали быть новыми.

1907

VI. Г. ГАЛИНА [1]

Имя г-жи Галиной уже стало нарицательным именем бездарного поэта. Стихи ее составлены из истертых шаблонов: шаблонные чувства, шаблонные мысли, шаблонные размеры и рифмы. Г-жа Галина называет свою душу «свободной». Грустное заблуждение. Именно свободы-то и не ведала никогда бедная г-жа Галина. Она вся оплетена узами предрассудков, она обречена навсегда остаться в тюрьме условностей и общих мест.

1906

[1] Г. Галина. Предрассветные песни. Изд. М. В. Пирожкова, СПб. 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

ПОЭТЫ-РЕАЛИСТЫ

I. ПРОЩАЛЬНЫЕ ПЕСНИ[1]

Уже «Песни старости», появившиеся в 1900 г., показали наглядно и убедительно, что дарование А. М. Жемчужникова с годами не только не ослабло и не одряхлело, но, напротив, странно окрепло и выросло. Только в своих старческих стихотворениях А. М. Жемчужников сумел взять совершенно самостоятельный тон, смог показать всю самобытность своей души и поэзии. Той же самобытностью дышат и «Прощальные песни», которые по свежести и оригинальности своего напева кажутся созданиями юности, хотя автор и признается:

С прибывкой лишь трех лет мне было б девяносто.

Основная прелесть поэзии А. М. Жемчужникова состоит в его умении на все совершающееся взглянуть со своей самостоятельной точки зрения и эту точку зрения определить ясно, кратко и метко. Говоря о Вл. Соловьеве, он находит для его характеристики такие счастливые слова: «Тот высший мир манил его, где вечность заслонила время». О том же Вл. Соловьеве он говорит еще, почти с афористической краткостью и меткостью: «Он на земле был не жилец, а в даль стремившийся прохожий». Изображая церковную службу, он дает целую картину одним стихом: «В знойном и струистом блеске освещения»... Как-то по-новому озаряет он знакомый образ, желая выразить предчувствие смерти: «Будто бы тяжелый занавес пред тайной, хоть еще не поднят, но уже колышется». С острой иронией

[1] А. М. Жемчужников. Прощальные песни (1900—1907). СПб. 1908 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

задает он вопрос «националисту»: «Ты как же старину взлюбил: как гражданин, — иль антикварий?» И впечатление от таких поразительно удачных оборотов речи, в которых слово торжествует свою победу, передавая мысль со всей отчетливостью,— усиливается еще тем, что они «оперены» блестящими и легкими рифмами. Не насилуя стиха, не притягивая на конец его случайных слов, Жемчужников умеет всегда находить созвучия свежие и неожиданные. Во всей книге почти нет банальных и расхожих рифм, но немало таких, которые появляются в первый раз и самым своим своеобразием заставляют особенно живо воспринять образ или мысль поэта.

Сам Жемчужников говорит в одном стихотворении:

Как мне для мысли облик нужен,
Так мысль под формой мне нужна.

Действительно, среди «Прощальных песен» нет ни одного стихотворения, которое было бы просто пластинкой фонографа, записавшей полученные извне впечатления. Каждое стихотворение, в своей глубине, есть раздумие над пережитым, оценка его, и это придает образам поэта строгую стройность. Но в то же время видно, что каждое слово в стихотворении взвешено и обдумано, поставлено на свое место не случайно, а сознательно, что каждый стих огранен с усердием любителя, понимающего в таких вещах толк. Старый поэт не довольствовался одной «мыслью», но внимательно искал для нее такого облика, в котором она была бы всего выразительнее; он любил не только «идеи», но и «слова». Может быть, в этом соединении культа формы и культа содержания и таится объяснение той молодости, которой веет от старческих стихов А. М. Жемчужникова.

1908

II. ИВ. БУНИН[1]

Ив. Бунин во многом противоположен Бальмонту. Насколько Бальмонт, в своей поэзии, «стихийно-разрешенный», настолько Бунин — строг, сосредоточен, вдумчив. У Бальмонта почти все — порыв, вдохновение, удача. Бунин берет мастерством, работой, сознательностью. По духу Бунин ближе всего к французским парнасцам,

[1] Ив. Бунин. Стихотворения. Т-во «Знание». СПб. 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность? Бунин понял особенности своего дарования, его ограниченность и, как кажется, предпочитает быть господином у себя, чем терпеть неудачи в чужих областях. Мы, по крайней мере, ставим в особую честь Бунину (особенно принимая во внимание ту литературную группу, к которой он примыкает), что в недавно пережитые годы он не стал насиловать своей поэзии, не погнался за дешевыми лаврами политического певца, а продолжал спокойно идти своим путем.

В новой книге Бунина только точнее и определеннее выразились те же свойства его поэзии, которые означались и в более ранних сборниках. Лучшие из стихотворений 1903—1906 г., как и прежде,— картины природы: неба, земли, воды, леса, звериной жизни. В Бунине есть зоркая вдумчивость и мечтательная наблюдательность. Такие пьесы, как «С обрыва», «На даче», «На ущербе», принадлежат к безупречным созданиям искусства. Стихотворения, где появляются люди, уже слабее. Зоркость поэта здесь ослабевает, и взор его подмечает только грубые, более знакомые черты. Совсем слабы все стихи, где Бунин порой хочет морализировать или, еще того хуже, философствовать. Он падает при этом до истертых трафаретов:

О да, не время убегает,
Уходит жизнь, бежит как сон.

Или:

О да, не бог нас создал. Это мы
Богов творили рабским сердцем.

Стих Бунина, в лучших вещах, отличается чистотой и ясностью чеканки. Но, если можно так выразиться, это — ветхозаветный стих. Вся метрическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения К. Бальмонта, открытия А. Белого, искания А. Блока) прошла мимо Бунина. Его стихи (по их метру) могли бы быть написаны в 70-х и 80-х годах. В своих неудачных стихотворениях Бунин, срываясь в мучительные прозаизмы, начинает писать какие-то «пустые» строки, заполненные незначащими словами и частицами (напр., восклицания «о да!» мы встречаем на стр. 114, 115, 137, 139). В общем его стихи, лишенные настоящей напевности, живут исключительно образами и при их отсутствии обращаются в скучную прозу.

1907

III. А. ФЕДОРОВ[1]

Если бы, однако, для поэзии было достаточно одних образов — г. А. Федоров был бы прекрасным поэтом. В его сонетах, в противоположность сонетам г-жи Вилькиной,— много ярких эпитетов и смелых уподоблений. «Песок пустыни — как желтая парча», «мираж пишет сказки жизни», «верблюд влачит за собой зной»,— все это не лишено красивости. Но в поэзии, кроме, так сказать, «абсолютной» образности, мы ждем еще гармонии этих образов между собой и подчинения их общему замыслу; от стиха, кроме внешней правильности, мы требуем еще напевности, мелодии; мы хотим, наконец, чтобы поэт не только умел подбирать интересные метафоры, но в своем творчестве раскрывал бы пред нами свое миросозерцание, самостоятельное, достойное нашего внимания и глубоко прочувствованное. Всего этого трудно ждать от г. А. Федорова.

1907

[1] А. Федоров. Сонеты. СПб. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

ПОЭТЫ-ИМПРЕССИОНИСТЫ

I. К. М. ФОФАНОВ[1]

Настоящий, прирожденный поэт, поэт «божией милостью», вот общее и вполне справедливое мнение о Фофанове. Непосредственное очарование его лучших стихов оправдывает это мнение лучше всяких доказательств. Но странно, что всю жизнь Фофанов как-то чуждался действительности, считал нужным ее изменять, прикрашивать. Не признался ли он сам:

Не правда ль, все дышало *прозой*,
Когда сходились мы с тобой?
. . . . . .
А посмотри, в какие речи,
В какие краски я облек
И наши *будничные* встречи,
И наш укромный уголок?
В них белопенные каскады... и т. д.

Или, в другом стихотворении, изобразив шум петербургской улицы, «болтливые звонки общественных карет» и «блестящие сердца газовых рожков», не продолжал ли он:

...жадно мчались в *даль* заветные мечты...
Я видел серебро сверкающих озер... и т. д.

И сколько раз сознавался Фофанов, что, «устав от будничных минут», он любит уходить «в лазоревые гроты своих фантазий и причуд». Однако эта самая будничная действительность неодолимо привлекала его к себе, как страшная бездна, словно поэт чувствовал в ней какую-то вели-

[1] Некролог. *(Прим. В. Брюсова.)*

кую тайну. Вот почему, как-то ненароком, принимал он в свою поэзию и эти «общественные кареты», и «газовые рожки», и ту странную «пару», которая «гуляла по бульвару, когда смеркались небеса». Вот почему он вдруг обращается с вопросом о «призраках», т. е. именно о том, что сам считает наиболее прекрасным:

Наскучило ли им в забвении спокойном
Эфирами блуждать, сливаться в аромат,
Шуметь волной морей, гореть огнем лампад
И в ночь весеннюю мерцать румянцем знойным?

И отвечает решительно:

Наскучило!

Эти «призраки» молят «мук» и «грешных дум», чтоб «хоть на миг облечься *в прах земной*»! Вот почему, наконец, Фофанов создал свое жуткое и странное стихотворение «Чудовище», начинающееся многозначительными стихами:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумерках осенних, и в дожде,
Оно растет и ширится везде...

И дальше оказывается, что это «оно»:

в сумраке неосвещенных лестниц
Глядит в пролет и дышит в темной нише...
...слушает, как прядает струя
Из медных кранов в звучные бассейны...

«Но что оно?» — спрашивает поэт, и отвечает: «Названья нет ему!» Мы можем ответить за поэта. Это «оно» — есть полнота этой жизни, принятой во всех ее проявлениях, от великого до позорного, от самого прекрасного до самого безобразного. Фофанова эта полнота ужасала; он бежал от нее в свои певучие строфы о «волшебнице-весне», о «румяном мае», «о ландыше», который «похристосовался с белокрылым мотыльком». И через всю поэзию Фофанова проходит эта борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в «гротах фантазий», и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира. В этой борьбе — истинный пафос поэзии К. Фофанова.

1911

II. КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ[1]

О И. Ф. Анненском последний год писали и говорили много. Несомненно, к нему приближалась запоздалая, но совершенно им заслуженная широкая известность. Истинный поэт, тонкий критик, исключительный эрудит, человек во всем и всегда оригинальный, на других не похожий, И. Анненский должен был, наконец, обратить на себя внимание и «большой публики». Как все помнят, неожиданная смерть оборвала его деятельность именно в ту пору, когда она начала приобретать общественное значение и настоящее влияние.

Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в «трилистники» (по три) и «складни» (по два). Различные по глубине замысла и по тщательности выполнения, все эти стихотворения объединены тем, что Баратынский назвал «лица необщим выражением». И. Анненский обладал способностью к каждому явлению, к каждому чувству подходить с неожиданной стороны. Его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными. Впечатление чего-то неожиданного и получается, прежде всего, от стихов И. Анненского. У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих и по началу стихотворения его конец, и в этом с ним могут соперничать лишь немногие из современных поэтов. Эпитеты, сравнения, обороты в стихах И. Анненского, даже самые выбираемые им слова, всегда свежи, не использованы... Его можно упрекнуть в чем угодно, только не в банальности и не в подражательности. Манера письма И. Анненского — резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист, И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных, в этом отношении, стихам И. Анненского. Впрочем, кое-где он явно старается сознательно о таком импрессионизме, и поэтому

[1] Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). Книгоиздательство «Гриф». М., 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

некоторые его стихотворения не просты, надуманы. В общем, однако, его поэзия поразительно искренна. Его стихи раскрывают перед нами душу нежную и стыдливую, но слишком чуткую, и потому привыкшую таиться под маской легкой иронии. И эта ирония стала вторым лицом И. Анненского, стала неотделима от его духовного облика.

Своеобразные, капризные ритмы и намеренно неправильный, хотя изысканно обдуманный стиль И. Анненского прекрасно подходит к духу его поэзии.

1910

III. НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ[1]

В книге А. Блока радует ясный свет высоко поднявшегося солнца, побеждает уверенность речи, обличающая художника, вполне сознавшего свою власть над словом.

Александра Блока, после его первого сборника стихов («Стихи о Прекрасной Даме»), считали поэтом таинственного, мистического. Нам кажется, что это было недоразумением. Таинственность иных стихотворений А. Блока происходила не оттого, что они говорили о непостижимом, о тайном, но лишь оттого, что поэт много в них не договаривал. Это была не мистичность, а недосказанность. А. Блоку нравилось вынимать из цепи несколько звеньев и давать изумленным читателям отдельные, разрозненные части целого. До той минуты, пока усиленным вниманием читателю не удавалось восстановить пропущенные части и договорить за автора утаенные им слова,— такие стихотворения сохраняли в себе прелесть чего-то странного и почти жуткого. Этот прием «умолчания» нашел себе многочисленных подражателей и создал даже целую «школу Блока». Но сам А. Блок, по-видимому, понял всю обманность прежних чар своей поэзии. В его стихах с каждым годом все меньше «блоковского», и перед его читателями все яснее встает новый, просветленный образ поэта.

А. Блок, как нам кажется,— поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы. В «Нечаянной

[1] Александр Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов. К-во «Скорпион». М. 1907 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

радости» не все отделы равноценны. Еще не мало стихотворений должно быть отвергнуто, как такие, в которых поэт не сумел адекватно воплотить в слова свои переживания. Но уже в целом ряде других чувства поэта,— большею частью простые и светлые,— нашли себе совершенное выражение в стихах певучих и почти всегда нежных. Читая эти песни, вспоминаешь похвальбу Ив. Коневского: «Властно замкну я в жемчужины слова — смутные шорохи дум». Стих А. Блока всегда напевен, хотя размеры его и однообразны. В нем есть настоящая магия слова, чудесная, которую почти невозможно разложить на составные элементы, трудно объяснить аллитерациями, игрой гласных и т. д. В таких песнях, как посвященная Ф. Сомородскому или «Умолкает светлый вечер»,— есть что-то от пушкинской прелести.

А. Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и в песне. Его маленькие диалоги и его песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими. Перед нами создается новая вселенная, и мы верим, что увидим ее полную и богатую жизнь — ярко озаренной в следующей книге А. Блока.

1907

IV. СНЕЖНАЯ МАСКА[1]

«Снежная маска» А. Блока не составляет нового этапа в его творчестве. Это — «эпизод его жизни», как обмолвился однажды Рубек. Содержание книги определяется четверостишием:

Тайно сердце просит гибели.
Сердце легкое, скользи...
Вот меня из жизни вывели
Снежным серебром стези...

История этой «гибели» и рассказана в тридцати стихотворениях «Снежной маски», где рядом с нежными мелодиями, в которых Блок такой несравненный мастер, стоят и попытки передать мятущиеся чувства — стихом неправильным, разорванными размерами, неверными рифмами. Как

[1] А. Блок. Снежная маска. Изд. «Оры». СПб. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

и в предыдущих книгах Блока, его «рисунок» (если пользоваться термином художников) часто остается неотчетливым, но с большой силой умеет он произвести впечатление подбором как будто и не вполне связанных между собой слов, общим «колоритом» произведений.

Перед читателем «Снежной маски» развивается роман между Рыцарем-Поэтом и Женщиной в снежной маске, от первого его зарождения, когда Поэту еще кажется, что он

вдыхает, не любя,
Забытый сон о поцелуях,

до последних мучительных восклицаний:

Возврати мне, маска, душу!

или

Убей меня, как я убил
Когда-то близких мне...
Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил
И бросил сердце с белых гор...

Роман в книге кончается гибелью героя. Он «сам идет на *ее* костер», и она поет «над распятым на кресте»:

Милый рыцарь, снежной кровью
Я была тебе верна...
Я была верна три ночи...
. . . . . .
Так гори, и яр и светел.
Я же легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой.

1907

СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. СЕРГЕЙ КРЕЧЕТОВ

I. ЯРЬ [1]

Господствующий пафос «Яри» — переживания первобытного человека, души, еще близкой к стихиям природы. Ядро книги образуют те поэмы, в которых выступают образы старославянской мифологии и старорусских верований, где оживают «сестрицы-водяницы, леший брат, огневики». В маленьком цикле «Чертяка» С. Городецкий сумел подойти с неожиданной, интимной стороны к жизни чертей, и уже нам никогда не забыть созданных им типов: «маленького» чертяки на побегушках, полюбовника, богомола. Тесно примыкают к этому ядру и песни, подсказанные финскими преданиями, хотя они несколько переделаны на русский лад, русифицированы. Что-то общее с этими поэмами дышит в переложениях раскольничьих песен, которые своим примитивным религиозным духом близки к глубокой, дохристианской старине. Эти группы стихотворений наиболее интересны, наиболее самостоятельны, по чувствам, по языку, по приемам творчества.

Менее удачны стихи, посвященные современности. С. Городецкий или ищет в современных душах той же первобытной простоты и полноты, какие он обретает у человека прежних веков, или пытается выставить в резкой сатире мелочность и раздробленность наших переживаний. В этих стихах гораздо меньше оригинальности, и многое в них напоминает А. Блока, Ф. Сологуба и других. Совсем бесплодными кажутся нам стремления С. Городецкого фи-

[1] Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. Изд. «Кружка молодых». СПб. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

лософствовать, вместе с тем и вся первая часть книги, где он хотел обосновать свое миросозерцание. Метафизика «Яри» то сбивается на проповедь поверхностного пантеизма, то теряется в наборе не очень вразумительных, хотя и громких слов.

Стихотворный язык С. Городецкого, в лучших его стихотворениях, стоит в соответствии с духом его творчества: прост, первобытен, порой даже груб. Но за последние годы наша стихотворная речь усложнилась в такой мере, что реакция стала необходимой. Подбирание новых размеров и трудных, еще не слыханных рифм, игра аллитерациями и все другие исхищрения стихотворства — для некоторых поэтов стали какими-то забавами остроумия, чем-то вроде китайских головоломок, а не исканиями в области слова. С. Городецкий, одним из первых, попытался возвратить стиху простоту метра и бесхитростность созвучий. Впрочем, он, кажется, идет в этом направлении слишком далеко, позволяя себе рифмовать «зачало» — «начало», «зачатая» — «непочатая», «успокоен» — «спокоен»; вряд ли это рифмы, а не повторения слов.

В книге С. Городецкого много плохих стихотворений, — это бесспорно; но не лучше ли помнить, что в ней есть целый ряд стихотворений прекрасных, какие не так-то часто встречаются в книге начинающего поэта? Своей «Ярью» С. Городецкий дал нам большие обещания и приобрел опасное право — быть судимым в своей дальнейшей деятельности, по законам для немногих.

1907

II. ПЕРУН[1]

Та часть книги С. Городецкого, которая отвечает своему заглавию, имеет некоторую близость с «Жар-птицей» К. Бальмонта: она также полна вдохновениями, почерпнутыми из народной русской поэзии. С. Городецкий относится к народной поэзии осторожнее, чем К. Бальмонт, и пользуется только ее образами для созданий, более или менее самостоятельных. Но, не ограничиваясь миром Перуна, книга С. Городецкого касается современности, дает чистую лирику и пытается дать лирику философскую.

---

[1] Сергей Городецкий. Перун. Изд. «Оры». СПб. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

Последний «род», впрочем, всего слабее в книге. Различные современные вдохновители молодежи по праву могли бы потребовать от С. Городецкого присвоенные им себе воззрения. Так «ужасно дерзкое» восклицание первого стихотворения:

Узнай же ты, восстал я ныне
И руку поднял на Отца!

— по прямой линии идет от «богоборства» Вяч. Иванова. Не менее дерзкое:

Я захотел — и мир сияет...
Так воля волила моя...

не только посвящено Ф. Сологубу, но и целиком у него заимствовано. А уж вот похвальба дурного тона:

Я, человек, я, властелин
Цветов, дневных лучей...
Я, сам создавший имя бога... etc.

— едва ли не должна считать своим предком пресловутого «Человека» Максима Горького.

Что касается других отделов книги, то об них пришлось бы повторить то, что мы уже говорили о первой книге С. Городецкого. Разница между «Ярью» и «Перуном» только та, что лучшие стороны дарования С. Городецкого представлены в «Перуне» слабее, а более слабые черты везде первенствуют. В «Перуне» гораздо меньше стихов, в которых выразилась та таинственная стихийность духа, которая составляет всю силу Городецкого, но зато во многих произведениях видно «стихийничанье», намеренное и фальшивое. Напротив, в «Перуне» гораздо больше, чем в «Яри», стихов, посвященных современности и даже прямо современным событиям,— стихов, в которых С. Городецкий пытается парадировать в мундире гражданского певца, но которые не возвышаются над уровнем газетных стихотворных фельетонов.

В области форм, во власти над своим стихом, С. Городецкий, сравнительно со своей первой книгой, не сделал никаких успехов, а скорее даже пошел назад. В «Яри» он иногда достигал большой силы простотой и безыскусственностью стиха. В «Перуне» их заменила небрежность и грубость. Вместо того, чтобы работать над художественной формой, г. Городецкий, по-видимому, думает зовоевать ее наскоком, но только разбивает себе лоб. Безо всякого

оправдания, по произволу, употребляя усеченные прилагательные, старинные формы, всякие приставки,— С. Городецкий делает свой слог корявым и неряшливым. Вместе с тем из «Перуна» можно было бы набрать целый список разных «какофоний», метрических неправильностей, сомнительных (и неприятных для слуха) рифм и т. под.

«Перун» был встречен неодобрительно всеми серьезными критиками. Не заставит ли это задуматься молодого поэта, которого многие, и я в том числе, называли среди лучших надежд молодой поэзии? Я уверен, что когда С. Городецкий был еще *только* надеждою, никто из знавших его не поколебался бы поручиться за его будущее, применив к нему стихи поэта:

Клялся и поручился небу я
За нерожденного тебя!

Пока С. Городецкий не оправдал нашей поруки. Серьезный труд, серьезное отношение к великому делу искусства он, кажется, заменил легким наездничеством в области стихотворчества. Путь, которым он идет,— путь худшей гибели. Только остановившись, только глубоко обдумавши свое положение, может он вновь выйти на верную дорогу.

1907

III. ДИКАЯ ВОЛЯ[1]

О «Дикой воле» говорить не хочется... Нельзя сказать, чтобы в ней не было хороших стихов. Но все, что С. Городецкий дает в этой книге, слишком далеко от того, что мы от него ждали. Появись эта книга за другой подписью, мы приветствовали бы ее с радостью. Но от автора «Яри» мы требуем большего. С. Городецкий, если и не зарыл еще своего «таланта» в землю, во всяком случае, не постарался приумножить его, как верный раб в притче. Пройдем мимо его новой книги и будем, еще не теряя наших лучших надежд, ждать его будущих работ...

1908

---

[1] С. Городецкий. Дикая воля. Стихи и сказки. Изд. «Факелы». СПб. 1908. *(Прим. В. Брюсова.)*

IV. АЛАЯ КНИГА[1]

Прежде всего надо сказать, что «Алая книга», наверное, книга *не поэта*. Г. Кречетов, быть может, обладает разными талантами, но в поэтическом даре ему отказано,— в этом сомневаться более невозможно. Стихи «Алой книги» прежде всего очень громки, а потом очень скучны. Однообразная шумиха слов, все одни и те же приемы стиха, скудный словарь, сходные выражения и почти неизменный один размер — утомляют читателя после первых страниц. Мы думаем, однако, что, даже при отсутствии непосредственного таланта, г. Кречетов, если бы у него было больше вкуса и больше критического чутья, мог бы избежать многих недостатков своего сборника. И прежде всего г. Кречетов остерегся бы переполнять свои стихи кричащей риторикой, выражениями, которые хотят передать титанические страсти и демонские помыслы, а на деле только возбуждают смех. В стихах г. Кречетова все «короли», «венцы», «скиптры» (и не просто «скиптры», а «мировые скиптры»), «мечи», «бранные кличи», «вражьи станы», «грохот битвы», «пурпур(?) асфоделей» и т. д.— т. е. весь заплесневелый арсенал старой романтики, давно выродившейся в Марлинского, а то и в лубочный роман. У С. Кречетова уж если мечта, так «прорвана мира граница», если кони — то «бешеные», если простор — то «безмерный», если судьба — то «разъяренная», если сила — то «неизведанная», если поцелуй — то «бесконечный», если тиран, то его «тяжкая стопа собой полмира тяготила» (тяжкая, тяготила!), если ласки, то кто-то «ласкает груды женских тел в (?) изгибах бешеных сплетений» и т. д. Желая выразить свои чувства, С. Кречетов прибегает к краскам прямо «суздальским»: «в душе моей грозный вихрь летит по струнам», «снова сердце — как гранит», «я иду к тебе, крылатый злобой черною, как дым», «паду с победным смехом», «нас было двое во вселенной», «я один лишь знаю в мире, что умер бог» и, наконец:

Не говори, что я умру,
Не то я смерть низвергну с трона,
Гремя, покатится корона,
Пятой во прах ее сотру.
Не говори, что я умру.

---

[1] Сергей Кречетов. Алая книга. Стихотворения. К-во «Гриф», М. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

Неужели в этих гримасах есть что-нибудь трагическое?

Но даже в пределах риторики г. Кречетову не удается остеречься от нелепостей и комизмов. Так, решительно нет смысла в стихах:

И безгромное *молчанье*
Стало мертвой *тишиной*.

Не больше его в стихах:

И на кручах бор сосновый
Окровавил багрянец.

Не говоря о том, что багрянец — кровавого цвета и окровавить его поэтому трудно, остается непонятным, кто кого окровавил: бор — багрянец или багрянец — бор? Довольно забавен также образ:

Вещий серп в небесном поле
Точит острые края.

«В небесном поле» — это хорошо, но это из Пушкина, а вот месяц, который точит свои острые края — это из С. Кречетова, и это очень плохо!

1908

V. ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ[1]

За два года, прошедшие со времени издания «Алой книги», г. Кречетов сделал, бесспорно, значительные успехи в умении писать стихи. Он расширил свой словарь, овладел разнообразными ритмами, стал больше внимания обращать на звуковую сторону стиха. Вместе с тем он, в большой степени, освободился от той напыщенной риторики, которая заполняла его ранние стихотворения. Правда, и теперь еще г. Кречетов способен написать,соперничая с Бенедиктовым:

Я небо над вами, как лаву, расплавлю.

Но это уже у него исключение. Его язык стал трезвее, его эпитеты обдуманнее.

Однако и в новой книге г. Кречетова отрицательная сторона решительно преобладает над положительной.

---

[1] Сергей Кречетов. Летучий голландец. Вторая книга стихов. Книгоиздательство «Гриф». М. 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

Прежде всего стихам г. Кречетова по-прежнему недостает своеобразия, своей собственной чеканки. Стихотворения г. Кречетова до мучительного,— а иногда до комичного,— напоминают стихи других поэтов. Читая С. Кречетова, против воли вспоминаешь то «Илью» Алексея Толстого («Богатырь»), то «Устав викинга» Я. Грота («Летучий голландец»), то стихи К. Бальмонта («Смерть Арлекина»), А. Белого («Смерть Пьерро»), А. Блока и некоторых других, но чаще всего — пишущего эти строки («Юлиан Отступник», «Песнь викингов», «Корсар», «Последний человек», «К братьям на звездах»). Притом, г. Кречетов не столько ученик и последователь своих предшественников (все мы — чьи-нибудь ученики и последователи), сколько их подражатель. Он не по чужим стихам учится писать свои, но прямо заимствует у других поэтов внешние приемы речи, а иногда и отдельные выражения, которые целиком переносит в свой стих.

Затем, стиль г. Кречетова, по-прежнему, до крайности невыдержан. Не говорим уже о том, что в отдельных выражениях г. Кречетов готов соединять слова самые противоречивые. Он говорит, наприм., что кто-то «возжег скрижали», что у какого-то поэта «в дыму *пороховом*» — «кровь течет *по лире*», что Аттила явил миру некие «руны» и т. п. Гораздо хуже то, что в стихах г. Кречетова противоречивы, не образуют гармонии отдельные образы. Возьмем, наприм., такую его характеристику:

Годы за годами, весны за веснами,
В каменных стенах,
В вечных изменах,
Словами — путами косными
Держали меня мертвые люди.
Меня ласкали их (?) женщины,
Пантерам подобные женщины.

Непонятно, зачем надо объяснять о путах, что они «косные», почему косные путы удерживают кого-то «в вечных изменах», отчего занимаются этим делом «мертвые люди» и отчего у *мертвых* людей женщины оказываются «подобные пантерам». Хочется спросить вместе с Е. Баратынским: «Можно ли писать таким образом и никогда не поверять воображения рассудком!»

Или возьмем балладу г. Кречетова об «одиннадцати рыцарях ночи». Описав, как эти рыцари «идут через луга и поля», причем «все тихо вздыхает окрест», он продолжает:

И взор их печали пророчит,
И небо вещает грозу.
И каждый из рыцарей Ночи
Ночную роняет слезу.
Скатится,— и сомкнуты веки.
И вот уж, как сон, далеки...
Но слезы зажгутся навеки
Заклятьем любви и тоски.
И в снах беспокойные души
Златые завидят огни.
И многим виденья нарушат
Неведомой грезой они...

Сколько недоумений возбуждают эти стихи! *Одну* ли только слезу роняет каждый рыцарь, или это pars pro toto?[1] Зачем, уронив слезу, рыцари смыкают веки, и неужели дальше идут они «чрез луга и поля» с закрытыми глазами? Что это за творительный падеж «заклятьем»,— слезы станут заклятьем, или заклятье зажжет слезы? Почему огни «златые», а не «золотые»? Каково отношение между «грезой» и «виденьями»? и т. д., и т. д. И такие же недоумения возбуждает любое стихотворение г. Кречетова.

При всем том в книге есть несколько строф, сделанных совсем хорошо (в стихотворениях «Песни викингов», «Отшельник», «Дровосек», «Летучий голландец»). Зная, что г. Кречетов умеет работать, можно надеяться, что он впоследствии овладеет стихом вполне.

1910

[1] Часть вместо целого *(лат.)*.

М. КУЗМИН, М. ВОЛОШИН, Ю. БАЛТРУШАЙТИС И ДР.

I. СЕТИ [1]

Изящество — вот пафос поэзии М. Кузмина. Все равно, выступает ли он перед нами в хитоне изысканного александрийца, верного ученика Эпикура, или в шелковом камзоле французского птиметра, или прямо говорит о себе,— везде и всегда он хочет быть милым, красивым и немного жеманным. Все, даже трагическое, приобретает в его стихах поразительную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку, в солнечный день, порхающую в пышном цветнике. Несомненное дарование поэта, дар стиха певучего и легкого, М. Кузмин обогатил изучением старофранцузской поэзии, из которого вынес любовь к сложным строфам. Маленькие неправильности ритмики, ударений и самого языка, которые не трудно указать у М. Кузмина, придают его стихам какое-то новое очарование и наводят на память слова Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я женских писем не люблю...

Стихи М. Кузмина — поэзия для поэтов. Только зная технику стиха, можно верно оценить всю ее прелесть. И ни к кому не приложимо так, как к М. Кузмину, старое изречение: его стакан не велик, но он пьет из своего стакана...

1909

---

[1] М. К у з м и н. Сети. Книгоиздательство «Скорпион». М. 1907. *(Прим. В. Брюсова.)*

II. МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН[1]

Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это — литература, но хорошая литература. У М. Волошина вовсе нет непосредственности Верлена или Бальмонта; он не затем слагает свои строфы, чтобы выразить то или иное, пережитое им чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника. Он не слагает стихов, как иные поэты, лишь затем, чтобы рассказать, что в такую-то минуту было ему грустно или весело, что тогда-то он видел перед собою закат или восход солнца, море или снежную равнину. М. Волошин никогда не забывает о читателе и пишет лишь тогда, когда ему есть что сказать или показать читателю нового, такого, что еще не было сказано или испробовано в русской поэзии. Все это делает стихи М. Волошина по меньшей мере интересными. В каждом его стихотворении есть что-нибудь, останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы.

М. Волошин много читал, притом таких писателей и такие книги, которые читаются немногими. Из своего чтения он вынес много любопытного,— фактов, мыслей, догадок, сопоставлений,— и все это, с большим умением, расположил в своих стихах. Книга стихов М. Волошина, до некоторой степени, напоминает собрание редкостей, сделанное любовно, просвещенным любителем-знатоком, с хорошим, развитым вкусом. Почти все, что собрано в этом маленьком музейчике, стоит посмотреть, о многом стоит подумать, и нельзя не быть благодарным собирателю, что он все это выставил для нашего обозрения. Особенно полезной книга М. Волошина должна быть для начинающих поэтов, которые по ней прямо могут учиться технике своего дела и которые найдут в ней целый ряд приемов, еще мало распространенных, но заслуживающих широкого применения.

Небольшой сборник, скромно озаглавленный «Стихотворения», обнимает десятилетний период работы. Это

---

[1] Максимилиан Волошин. Стихотворения. МСМ—МСМХ. Книгоиздательство «Гриф». Москва, 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

еще раз говорит в пользу книги. М. Волошин написал не много, потому что он умеет критиковать себя. Вместе с тем, сравнивая его более ранние стихотворения с более поздними, видишь, что он совершил известную эволюцию, прошел сознательный путь развития. Наибольшее влияние на М. Волошина оказали, по-видимому, французские поэты. В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность («научность», как выражаются некоторые критики) эпитета, отчетливость и законченность образов. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким, расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы. Но стихи всех этих трех периодов сделаны рукой настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости гранящий его ювелир.

1910

III. Ю. БАЛТРУШАЙТИС [1]

Что Ю. Балтрушайтис истинный поэт, это чувствуешь сразу, прочтя два-три его стихотворения. Но странное дело: в то же время чувствуешь, что его первая книга должна быть и его единственной книгой. Балтрушайтис как-то сразу, с первых своих шагов в литературе, обрел себя, сразу нашел свой тон, свои темы и уже с тех пор ни в чем не изменял себе. Даже технически его стихи с годами почти не совершенствовались: каким он начинал, таким он остается и теперь, и его книга — как бы единая песнь, строго выдержанная с начала до конца.

Основной пафос поэзии Ю. Балтрушайтиса — символизация всей окружающей действительности, и в этом смысле его сборник очень удачно назван «Земные ступени».

---

[1] Ю. Балтрушайтис. Земные ступени. Книгоиздательство «Скорпион». М. 1911. *(Прим. В. Брюсова.)*

Балтрушайтис ничего в жизни и ничего в мире не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ. Вот характерные для него стихи:

Божий мир для нас — как море.
Мы на темном берегу
Глухо плачем о просторе...

Подобно этому, когда Балтрушайтис говорит о постройке замка, надо разуметь «строительство жизни»; когда описывает ручеек, оказывается, что он течет «в руслах бытия»; когда поминает кубок, то это не иной, а тот, в котором «влага жизни»; сама жизнь для него — «стояние над бездной», каждый миг — «обет», день — «таинство великое» и т. д. Балтрушайтис почти не говорит ни о чем единоличном, конкретном; постоянно противополагает себя — вселенной, всему миру; так, в одном стихотворении он уверяет: «меж мной и вселенной не стало раздельной черты»; морской вал поет ему «о великом, о всемирном»; пасхальный звон звучит для него не в данной комнате или на такой-то улице, но непременно «в мире», и ему кажется, что на первый луч утра он слышит ответ «всюду в мире». Таковы все стихи Балтрушайтиса; в них нет никого другого, кроме самого поэта и «мира»; других индивидуальностей для Балтрушайтиса словно не существует, и он говорит или о себе, или о человечестве.

Это придает его стихам строгость и серьезность, но порой ведет и просто к напыщенности и риторике.

1911

IV. А. КОНДРАТЬЕВ[1]

Сам Ал. Кондратьев признает за собой, как поэтом, ту заслугу, что он —

К жизни от сна пробудил фавнов, сатиров и нимф.

Конечно, он далеко не одинок в своей любви к образам античных мифов, к преданиям древнего Востока, Эллады и Рима. Конечно, можно составить длинный список поэтов, русских и французских, оказавших свое влияние, притом слишком явное, на поэзию Ал. Кондратьева. Конечно, на древность он смотрит сквозь лжеклассическую и романтическую призму. Конечно, форма его стихов не

[1] А л. К о н д р а т ь е в. Стихи. Книга 2-я. (Черная Венера). СПб., 1909 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

всегда обусловлена содержанием, порою совершенно случайна. Но все же на картинах и образах поэзии Ал. Кондратьева есть отблеск вечной красоты Эллады, вечной тайны древнего Востока. В античных преданиях, в древнем мире он иногда умеет увидеть что-то свое, что-то новое, и выразить это ярко и отчетливо. Особенно удачными кажутся нам стихи: «Нимфа, преследующая отрока», «Парис — Ахиллесу», «К берегам Илиона», «Перифой — Тезею», «Вельзевул», «Признание нимфы». Эти стихотворения еще раз доказывают всю живучесть «антологической поэзии», во все эпохи возрождающейся вновь и вновь. Заметим, что со времени первого сборника своих стихов (1905 г.) Ал. Кондратьев сделал большие шаги вперед и, главное, научился придавать своим стихам больше сжатости и стройности. Общим недостатком его поэзии по-прежнему остается ее холодность (впрочем, всегда свойственная поэзии антологической) и ее гибельная склонность к общим местам. Из недостатков формы отметим — расположение слов. Ал. Кондратьев располагает слова, принимая в расчет только требования размера и не считаясь (кроме, конечно, счастливых исключений) с тем значением, какое принимает слово, занимая то или другое место в предложении, то или другое место в стихе.

1909

V. ИСКУС[1]

Маленькая книжка В. Гофмана — также второй сборник стихов поэта. Мы видим из нее, что В. Гофман сумел сохранить то лучшее, что было в его ранних стихах: певучесть. Его стихи почти все — поют. И в этом отношении, в непосредственном даре певучего стиха, у В. Гофмана среди современных поэтов мало соперников: К. Бальмонт, А. Блок, кто еще? Вместе с тем основной недостаток своей юношеской поэзии, ее бессодержательность, В. Гофман в новой книге в значительной мере преодолел. С годами его муза стала серьезнее, вдумчивее. У В. Гофмана, по-видимому, пропала охота писать стихи по всякому поводу, только потому, что они легко даются. Его стихотворения стали более сжатыми; в них гораздо меньше, чем прежде, «пустых» (в художественном отношении) стихов и строф;

[1] Виктор Гофман. Искус. Новые стихи. Издание т-ва М. О. Вольф. СПб., 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

а прежнее жеманство, так вредившее стихам г. Гофмана, незаметно перешло в изящество.

Однако общий характер поэзии В. Гофмана остался прежний. Став несколько более глубокой, она осталась однообразной; ее кругозор не велик; на ее лире струн не много. В. Гофману удаются непритязательные картины природы, особенно ясных весенних дней, когда «становится небо совсем бирюзовым», когда весь мир «как слабый больной»; картины «прозрачного вечера», летнего бала «меж темных лип», тихой зыби лодки на ночной реке. Он умеет рассказать о «застенчивости и дрожи» влюбленной девушки, о тайной радости «продлить знак прощанья — прикосновенье рук», о «тихом и светлом» облике, явившемся ему «в ласковом сне»,— и, только как исключение, о счастии остаться вдвоем «в душной натопленной спальне». Из мира города он может передать ощущение от темных, молчаливых комнат, от «бликов электричества на матовом полу», но самый город ему приходится рисовать отрицательными чертами, говоря о своем одиночестве в шумной толпе, о своем ужасе перед кошмаром улиц, бульваров, тяжелых, недвижных стен. Слова «нежный», «тихий», «светлый», «застенчивый», «задумчивый», «доверчивый», «ласковый», «тайный» повторяются буквально на каждой странице книги В. Гофмана и определяют границы его поэзии. В этих пределах, но только в них, В. Гофман — поэт, не лишенный своеобразного отношения к действительности, умеющий смотреть на нее не сквозь призму чужих впечатлений. Все его попытки затронуть в стихах вопросы более широкие или передать иные чувства кончаются у него неудачей.

В. Гофман менее всего новатор. Допуская в своих стихах кое-какие безобидные новшества, он в технике, в общем, остается верным учеником А. Фета, К. Фофанова, К. Бальмонта (если говорить только о поэтах русских). Однако у стихов В. Гофмана есть что-то свое, хотя слабый, но особенный, им одним свойственный аромат. Должен ли г. Гофман покорно держаться тех немногих тем, которые до сих пор удавались ему, или он может развить свое дарование и расширить кругозор своей поэзии — мы судить не беремся. Отметим только с грустью, что лучшие стихотворения «Искуса» помечены 1905 и 1906 годом; стихотворения позднейшие — слабее.

1910

VI. СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДУШИ[1]

А. Курсинский любит говорить о безднах. То своей ладьей он «разрезает пополам(?) бездну бесконечную», то кого-то, «вознеся над дикой кручею», бросает «в бездну звездоокую», то с самого «утра дня» «идет сквозь все горнила бездны огневой». В безднах есть свои обитатели, и вот г. Курсинский сообщает нам, что он «с людьми и с богами», и горько жалуется, что «слишком измучен он ловлей тайны, доступной богам». К сожалению, несмотря на свое общение с богами и на общие с ними охоты (ловли) в безднах бесконечных, звездооких и голубых, г. Курсинский так и не словил там ни одной тайны. Правда, в одном месте он проговаривается: «чудесное знанье душой я постиг», но тогда надо думать, что, постигнув, он утаил его. Такие заветы, как «иди! иди!» или «я поэт, для меня закона нет», никак не могут быть признаны тайнами, ибо и раньше неоднократно высказывались в стихах и в прозе. Мне кажется, что пристрастие к безднам только вредит г. Курсинскому. Поэт всегда, как Антей, получает силы лишь *касаясь земли*. И там, где г. Курсинский отрешается от притязаний быть «вне закона», а также вне времени и пространства, где он хочет быть верным действительности,— он оказывается хорошим поэтом бальмонтовской школы, не лишенным индивидуальности. В некоторых стихотворениях, правда, немногих, он высказывает истинное умение владеть словом, заставляя его верно и точно передавать порыв души. И такие его пьесы не должны быть забыты в характеристике нашего современного творчества.

1906

---

[1] А. К у р с и н с к и й. Сквозь призму души. Стихи. Рассказы. Переводы. Книгоиздательство «Гриф». М. 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

ЮРИЙ СИДОРОВ, В. ПОЛЯКОВ, Н. ЖИВОТОВ, А. БУЛДЕЕВ

I. СТИХОТВОРЕНИЯ Ю. СИДОРОВА И В. ПОЛЯКОВА[1]

Общего между Ю. А. Сидоровым и В. Л. Поляковым то, что оба они умерли еще юношами, едва начав литературную деятельность. Обе книги «Стихотворений»,— Сидорова и Полякова, — изданы уже по смерти авторов друзьями покойных. По-видимому, эти издатели-друзья очень высоко оценивают дарования двух безвременно выронивших свою лиру юношей. В содержательном предисловии, которое Андрей Белый предпослал стихам Ю. Сидорова, о нем говорится, как об одной из лучших надежд нашей поэзии. «Кто помнит Сидорова,— пишет А. Белый,— знают, что он унес с собой редчайший дар, который делает человека знаменосцем целого течения... С появлением его в том или другом кружке он невольно делался центром; говорившие с Сидоровым хоть раз серьезно — уже не могли его забыть никогда. С ним ушло в могилу целое течение, как знать, может быть, важное для России». Издателями стихов В. Полякова не дано его характеристики, но по их благоговейному отношению к рукописям покойного поэта и по их словам, что «вопрос об издании полностью *всего сохранившегося* (в его бумагах) предоставляется будущему», надо заключить, что в В. Полякове они видели значительную и замечательную силу...

Нам, которым не довелось лично встречаться ни с Ю. Сидоровым, ни с В. Поляковым, весьма трудно проверить эти суждения их товарищей. Почти всегда в начинаю-

[1] Юрий Сидоров. Стихотворения. Книгоиздательство «Альциона». М. 1910 г.— В. Поляков. Стихотворения. СПб., 1909 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

щем писателе гораздо больше сил потенциальных, которые *чувствуются* при непосредственном с ним общении, нежели возможностей осуществить свои замыслы. Андрей Белый говорит о Ю. Сидорове, что он был более «замечательный человек», «чем замечательный писатель», но мы думаем, что то же самое, не обинуясь, можно было сказать о любом из «замечательных писателей» в его молодости. Разве мог бы *читатель* угадать, какие силы и какие возможности скрывались в К. Бальмонте, если бы злая судьба прервала его деятельность в самом начале, после издания его «Ярославского сборника» (1890 г.) в годы, когда он был ровесником скончавшегося Ю. Сидорова и уже старше В. Полякова? Вот почему приходится доверять показаниям друзей двух умерших поэтов и стараться найти в оставленных ими «опытах» крупицы тех богатств, какие с ними погибли.

Нам представляется, что в Ю. Сидорове, как поэте, было более широты, в В. Полякове — более остроты. Сидоров был более художник, Поляков — более человек. В стихах Сидорова много подражаний, но самые эти подражания свидетельствуют об исканиях, о желании учиться своему делу. И то там, то здесь среди строф и стихов, сделанных по чужому образцу, мелькают приемы самостоятельные, видны попытки создать свой язык. Отдельные стихи решительно хороши, как, например, такое описание ветреного заката:

Видишь, что ветры затеяли?
Слышишь их радостный шорох?
К бледному западу свеяли
Роз пламенеющих ворох.

Напротив, стих В. Полякова сух, однообразен, но в нем чувствуется какая-то ранняя зрелость. Стихи В. Полякова — не первые опыты автора, которому предстоит длинный путь совершенствования, но твердо, уверенно начатая речь, которая только была оборвана на первых словах. Вот почему В. Поляков так часто является в стихах не учеником, но учителем, не ставит перед собою вопрос (как Ю. Сидоров) — «Муза, ты?», но хочет судить, как имеющий на то право, и своих сотоварищей-поэтов, и вообще своих современников. И у В. Полякова столь естественно звучат его приговоры то над результатами нашей несчастной войны:

Осталося: пол-Сахалина,
Вождей преступных имена...

то над всем своим поколением (в обращении к «отцам»):

Не вы одни осуждены:
И нас осудят дети наши!

В выработке миросозерцания Ю. Сидорова участвовали самые разнообразные силы; идеи Вл. Соловьева и Д. Мережковского причудливо переплетались здесь с страстным изучением французского XVIII века, Вальтер-Скотта, Генсборо; он любил Византию, творения отцов Восточной церкви, и увлекался Бердсли и Сомовым (слова С. М. Соловьева в характеристике Ю. Сидорова); и сам он признается, что он не любил природы:

близки мне были боле
Папирусов полупрозрачные листы...

Миросозерцание В. Полякова, напротив, представляется чем-то цельным, завершенным в себе и крайне самобытным. Он родился с определенным взглядом на мир, внешние влияния не могли ни изменить, ни даже пошатнуть этого миросозерцания, и в дальнейшей деятельности поэту лишь оставалось углублять то, что он угадал с самого начала. Столько старческой трезвости в его иронических стихах:

Все отысканы ответы,
Все *подделаны* ключи...
Мы — последние поэты.

Надо быть благодарным друзьям Ю. Сидорова и В. Полякова, сохранившим для русской литературы образы двух юношей, так благородно, так бескорыстно начинавших служение искусству. Две новых книжки «Стихотворений», подписанные этими двумя именами,— не лишние в библиотеке новой русской поэзии. Но мы сомневаемся, чтобы была надобность издавать когда-либо то «Полное собрание сочинений», о котором мечтают издатели как стихов В. Полякова, так и Ю. Сидорова.

1910

II. КЛОЧЬЯ НЕРВОВ И ПОТЕРЯННЫЙ ЭДЕМ[1]

Если книги г. Животова и г. Булдеева можно сравнивать, то только по закону контраста. Стихи г. Булдеева всегда стройны, ясны, даже там, где автору хочется выра-

[1] Н. Животов. Клочья нервов. Собрание стихотворений. Книгоиздательство «Вымпел». Киев. 1910 г.— Александр Булдеев. Потерянный Эдем. Стихи. Москва, 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

зить смятенность чувства, бред; он осторожно выбирает слова и не позволяет себе ни одного резкого выражения. Г. Животов в своих стихах всегда как-то неустроен, хаотичен; на каждой странице он огорошивает читателя какой-нибудь выходкой, каким-нибудь неожиданным словцом, иногда прямо грубым. Г. Булдеев идет по достаточно проторенной дороге «модернизма»; читая его стихи, постоянно слышишь отголоски чего-то уже знакомого. Г. Животов идет безо всяких дорог, ломит какие-то заросли, силится найти новые пути и поминутно завязает в болоте.

В книге г. Животова не мало «учености». Он изображает с научной обстоятельностью действие различных ядов и предупредительно называет их все по-латыни. В одной поэме, «О строптивом Новегороде», он имитирует стиль и язык XII века и тут же перечисляет, к сведению читателей, источники, которыми пользовался. Он также подражает поэтам XVIII века, задается целью изобразить картины жизни XVI века и т. д. Но,— странное дело,— вся эта ученость не побеждает в г. Животове какой-то первобытной дикости. Выбирая темы, которые под силу только утонченнейшему художнику, он порой мажет по полотну самыми «суздальскими» красками. Отважно вводя всякие новшества в стихосложение (допуская, напр., не только 7-стопные, но даже 12-стопные ямбы), он часто в форме стиха до крайности небрежен, неряшлив. Его эпитеты, его сравнения порой — примеры пошлости, и он способен, напр., написать:

Их поцелуи свыше меры
Рождают мыслей пустоту.

При всем том есть у г. Животова что-то свое, не заимствованное у других. Лучше всего ему удаются не подделки под старину, но те стихи, где он непосредственно касается современности. В них есть у него острота наблюдений, сила чувства и смелость говорить о том, о чем до него молчали. Поэт ли г. Животов, мы судить не беремся, но уверены, что он может стать писателем интересным.

Труднее сказать то же о г. Булдееве, хотя сейчас он несравненно более писатель, чем г. Животов. У г. Булдеева гораздо больше художественного вкуса, и он никогда не допустит себя до тех грубых промахов, которых сколько угодно у г. Животова. Но зато напрасно было бы искать в «Потерянном Эдеме» тех неожиданных, ярких блесток,

которые радуют среди «Клочьев нервов». Ученик Фета и Бальмонта,— особенно Бальмонта,— г. Булдеев пишет очень гладко, иногда красиво, но почти всегда бесцветно. Во всей его книге не более трех-четырех стихотворений, по которым можно догадываться, что у автора есть своя жизнь, свои глаза. Целые страницы затопляет он формулами, переходящими теперь от одного поэта к другому, из книги в книгу: «смеялась синева», «смеются зарницы», «ароматнее дня», «хрустальный сон», «бледный ужас снов», «сверканье чар», «вольный, как ветер», «ночь колдует», и всеми «модными» словечками, как «миги», «отверженцы», «никнуть», или как «бальмонтовские» существительные на—*ость*, «бескрайность», «воздушность», «кошмарность»... Читая стихи г. Булдеева, иногда теряешь представление, на каком языке читаешь, по-русски, по-французски, по-немецки,— настолько эти стихи типичны для современной стадии модернизма, укрощенного, успокоенного. Но и у г. Булдеева есть несколько стихов и целых стихотворений, позволяющих обратить на него внимание. Среди бледных перепевов слышится порой голос настоящего поэта. Так, напр., нам кажется сильным и очень удачным его стих, обращенный к грозе:

Здравствуй, с ликом обожженным, здравствуй, горная гроза...

Или другой, к морю:

Чаша холода и страсти!

Если в г. Животове есть оригинальность стихийная, первобытная, то г. Булдеев, думается нам, может свою самостоятельность, как поэта, разработать, найти в себе путем серьезного труда.

Характеру двух книг соответствуют их заглавия и их внешность. Книга г. Животова озаглавлена грубо «Клочья нервов», напечатана плохо и переполнена опечатками; шмуцтитулы в ней то и дело стоят не на месте, а ее обложка — образчик вульгарности. Книга г. Булдеева издана очень мило, чуть что не изящно, во всяком случае старательно; рисунок обложки умеренно модернизован, а ее заглавие так и хочется перевести на французский язык: «L'Eden Perdu».

1910

Д. РАТГАУЗ

ПОЭТ БАНАЛЬНОСТЕЙ [1]

Критики нередко обвиняют поэтов в *банальности* тем и образов, но до сих пор понятие «банального» оставалось несколько неопределенным. Ныне этой неопределенности приходит конец, ибо издано «Полное собрание стихотворных банальностей», под заглавием «Полное собрание стихотворений Д. Ратгауза». Здесь собраны примеры и образцы всех избитых, трафаретных выражений, всех истасканных эпитетов, всех пошлых сентенций — на любые рифмы (конечно, обиходные) и в любых размерах (конечно, общеупотребительных). «Огонь любви в крови», «кипучий пламень в крови», «змея тоски», «жизни гнет», «забвенья своды», «надежд огни», «зеленый убор сада», «страстная соловьиная песня», «знойные восторги ласк», «душа, объятая тоской», «томление жаждой счастья», «пить забвение», «сорвать с души печать тоски» — все эти и подобные сочетания слов представлены в двух томах г. Ратгауза в полном выборе. Остается составить к этим томам алфавитный указатель, и получится книга не бесполезная для начинающих стихослагателей, вроде руководства для изучающих французский язык, «Ne dites pas» [2], где перечислены выражения, которых должно избегать.

В той же мере поучительны те мысли, которыми г. Ратгауз любит украшать свои лирические излияния. Эти изречения мудрости, большею частью заканчивающие пьесы, нередко составляют истинные и редкие перлы тро-

---

[1] Д. Ратгауз. Полное собрание стихотворений. Изд. т-ва М. О. Вольф, 2 тома. СПб., 1906. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Не говорите *(франц.)*.

Политехнический Музей

(Дубинский проезд, 4).

В ПОНЕДЕЛЬНИК, 17-го ОКТЯБРЯ, в 7½ ЧАС. ВЕЧ.

ПОД ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОМ

ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

СОСТОИТСЯ ВЕЧЕР ВСЕХ

ПОЭТИЧЕСКИХ

ШКОЛ и ГРУПП.

С ДЕКЛАРАЦИЯМИ и СО СТИХАМИ ВЫСТУПЯТ:

НЕОКЛАССИКИ: М Гальперин, О Леонидов

НЕОРОМАНТИКИ: Арго, А. Мареев.

СИМВОЛИСТЫ: А Белый, В. Брюсов, И. Рукавишников

НЕОАКМЕИСТЫ: Адалис.

ФУТУРИСТЫ: И Аксенов, С Буданцев, В. Каменский, А. Крученых, В. Маяковский.

ИМАЖИНИСТЫ: И. Грузинов, С. Есенин, А. Кусиков, А Мариенгоф, М. Рейзман, В. Шершеневич, Н. Эрдман.

ЭКСПРЕССИОНИСТЫ: С Спасский, И. Соколов

ПРЕЗЕНТИСТЫ: А. Наврозов, Д. Туманный

НИЧЕВОКИ: Б Земенков, Р. Рок, С. Садинов.

ЭКЛЕКТИКИ: А. Апухтин, Н. Бенар.

ПОДРОБНОСТИ В ПРОГРАММАХ.

Билеты продаются ежедневно в кассе Политехнического Музея (Дубинский пр., 4) с 4 до 11 час. вечера.

гательной наивности. Г. Ратгауз, по-видимому, сам, своим умом, дошел до положений элементарного пессимизма и потому сообщает своим читателям откровения, вроде следующих:

Из грязи и из пыли
Земной весь создан свет.

Рожденье — случай, жизнь — мгновенье,
Смерть неизбежна и вечна.

Друг мой — счастье — это дым.

О, дети праздной суеты!
Вы сомневаетесь ужель,
Что только мрак небытия
Есть окончательная цель?

В природе все в союзе,
Одна семья лишь в ней...
Зачем же одиноки,
О вы, сердца людей?

Г. Ратгауз доходит даже до таких пределов мировой скорби, что умоляет кого-то:

Дай мне нирвану на время.

«Нирвана на время» — выражение, которое должно стать классическим!

Однако г. Ратгауз, будучи пессимистом по убеждениям, иногда изменяет себе, увлекаясь поэтической зыбкостью своей природы. И тогда вдруг он оказывается младенчески сентиментальным. Так, по поводу русско-японской войны обращается он к людям с таким умилительным призывом, в котором намечен гениальный, хотя нельзя сказать, чтобы очень новый, план решения всех международных вопросов:

О люди! все мы — прах, *но* братья,
Все лишь мгновенье мы живем,—
К чему ж борьба, к чему проклятья? —
Не лучше ль в братские объятья
Мы с тихим плачем упадем?

Судя по упоминанию о «тихом плаче», с каким нам всем предлагается попадать друг другу в объятия (мне, например, в объятия г. Ратгауза, а маршалу Ойяме — в объя-

тия Куропаткина), можно предположить, что г. Ратгауз не мужчина с пышной бородкой, каким он изображен на портрете, предупредительно приложенном к «Полному собранию стихотворений», а 16-летняя институтка.

Впрочем, г. Ратгауз знает и другие чувства, отнюдь не сентиментальные, а отдающие казармой, хотя и уверяет, что его душа «убаюкана грезой нежной» и что он «возводит нежным чувствам светлый храм». Так, в одном стихотворении он признается, что «быстролетные желанья он удержать в груди (?) не мог» и от этого «приблизилась развязка» любви и разлука навсегда. В другом он обращается к какому-то «дитяти» с таким откровенным, «мужчинским» приглашением:

Ночь вся неги полна. О, зайдем же скорей,
О, зайдем же ко мне,— и ты станешь моей.
. . . . . .
О, не медли, дитя, о, зайдем же скорей,
О, зайдем же ко мне,— и ты станешь моей.

Как поэт, тщательно избегающий всякой самостоятельности, чурающийся малейшей оригинальной черты, г. Ратгауз постоянно перепевает чужие стихи, постоянно повторяет сказанное раньше, доходя в своих подражаниях чуть не до буквальных повторений. У Фета, например, есть стихотворение, каждая строфа которого оканчивается стихом:

Ничего, ничего не ответила ты.

Г. Ратгауз спешит написать стихи, где строфы кончаются стихом:

И тебе ничего, ничего не сказал.

У Фета читаем:

Благовонная ночь, благодатная ночь...
Все бы слушал тебя, и молчать мне невмочь.

У г. Ратгауза тоже есть нечто подобное:

В эту лунную ночь, в эту дивную ночь...
О мой друг! я не в силах любви превозмочь.

Вообще г. Ратгауз особенно старается сочинять «под Фета».

Все, что творится со мной,
Я передать не берусь...
Друг! помолись за меня,
Я за тебя уж молюсь.

Здесь и «Тихая звездная ночь», и «Не отходи от меня», и, наконец:

О, друг мой, скажи, что с тобою,
Я знаю давно, что со мной.

Однако есть перепевы и других поэтов:

Перед нами тень качнулась...
Твоя дрожащая рука
Руки моей коснулась.

Это из Я. Полонского:

Но покачнулись тени ночи,
Бегут шатаяся назад...
В моих руках рука застыла.

Стихи г. Ратгауза:

Судьбою дан мне щит железный —
Твоя любовь!

— взяты прямо из М. Лохвицкой:

Всегда с тобой твой щит могучий,
Моя покорная любовь.

А его стих:

Вся жизнь мне кажется каким-то странным сном...

— по праву принадлежит г. Минскому:

Вся жизнь моя — великий, смутный сон.

Перелистав два довольно объемистых тома г. Ратгауза, наполненные бледными, бесцветными, бессильными перепевами, невольно соглашаешься с поэтом, когда он говорит о своей душе:

Ничего в душе, кроме скуки, нет.

И жаль, что эти скучные стихи убраны тонкими, красивыми, истинно художественными заставками и концовками Г. Фогелера.

1906

СТИХИ 1911 ГОДА

I. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ[1]

1

Шестнадцать новых сборников стихов, вышедших за три-четыре месяца! Не слишком ли это много? Между тем эти шестнадцать сборников выбраны мною из гораздо большего числа их, доставленных с сентября по декабрь в редакцию журнала «для отзыва». А сколько еще сборников по тем или другим причинам доставлено не было и осталось мне неизвестно! И сколько еще поэтов тоже по тем или другим причинам не могли издать своего сборника, и тетради их стихов ждут читателя в редакционных ящиках!

Из тридцати с лишком сборников, бывших в моем распоряжении, я прежде всего отстранил книги поэтов уже установившихся, о которых нечего было сказать нового.

---

[1] С. Аляк ринский. Цепи огней. М., 1911 г.— Н. Брандт. Нет мира миру моему. Киев, 1910 г.— Модест Гофман. Гимны и оды. СПб., 1910 г.— С. Клычков. Песни. Изд. Альциона. М., 1911 г.— Е. Курлов. Стихи. М., 1910 г.— Ф. Ладо-Светогорский. Песни о светлой стране. М., 1911 г.— В. Нарбут. Стихи. Книга 1-я. К-во «Дракон». СПб., 1910.— С. Окулич-Окша. Гибель культуры. М., 1910 г.— Дм. Реми и А. Сидоров. Toga praetexta. М., 1910 г.— «Садок судей». М., 1910 г.— Ив. Тачалов. Аккорды мысли. СПб., 1911.— Гр. Алексей Н. Толстой. За синими реками. К-во «Гриф», М., 1911 г.— Марина Цветаева. Вечерний альбом. М., 1910. К. Шрейбер. Тихие кануны. М., 1911 г.— Э. Штейн. Я. СПб., 1911.— И. Эренбург. Стихи. Париж, 1910 г. *(Прим. В. Брюсова.)*

Отстранил я, напр., новое (второе) издание стихов покойной А. П. Барыковой, давно оцененной критикой, новую книгу А. Рославлева («Карусели»), ничего не изменяющую в нашем представлении об этом поэте, еще молодом, но, видимо, не способном идти вперед, и т. д. Затем отстранил я сборники, так сказать, поэтов-любителей, которые, не мудрствуя лукаво, сочиняют невинные стишки для удовольствия собственного и своих добрых знакомых и серьезно критиковать «плоды музы» которых было бы несправедливостью,— каковы, напр., сборники В. Акимова, А.Баулиной, Христины Сперанской и др. Наконец, отстранил я и те книги стихов, в которых не нашел ни одного живого слова, которые оказались сплошь наполненными банальными перепевами с чужого голоса и авторов которых называть я считаю здесь излишним. После этого выбора остались у меня на столе шестнадцать книг, не равноценных ни по дарованиям их авторов, ни по тем литературным надеждам, которые они возбуждают, но в одном отношении все же сходных: они написаны людьми, которые относятся к поэзии серьезно, хотят мыслить, работать, искать, хотят сказать читателям что-то свое.

Разнообразны, разнолики стихи этих шестнадцати поэтов. Одни из них не только искусны в стихосложении, но почти могут быть названы виртуозами своего дела; другие едва умеют выразить свою мысль в стихотворных строчках, затруднены и стеснены размером и рифмою, как девочка-подросток длинным платьем; иные скромны и робки; другие развязны, а некоторые даже наглы (это, впрочем, можно сказать только о поэтах из сборника «Садок судей»); одни — исключительно лирики и ничего за пределами личных переживаний не видят; другие пробуют свои силы на сюжетах эпических или даже ставят себе грандиозные задачи изобразить «гибель культуры»; но есть одна черта, которая объединяет всех, черта вместе с тем глубоко характерная для всего нашего времени. Я говорю о поразительной, какой-то роковой оторванности всей современной молодой поэзии от жизни. Наши молодые поэты живут в фантастическом мире, ими для себя созданном, и как будто ничего не знают о том, что совершается вокруг нас, что ежедневно встречают наши глаза, о чем ежедневно приходится нам говорить и думать.

Один так прямо и заявляет:

...пою я о странах
Весенних, где вечно сияет весна.

И, вероятно, чтобы точнее определить местоположение этой счастливой страны, в другом стихотворении сообщает:

Одна из рек Судьбы Всемирной,
Моя река всегда течет
От бездны низкой и кумирной
В Долину Необманных Вод.
(Ф. Ладо-Светогорский)

Другому мечтается:

Мир странный, где цвели лишь
Кровавые цветы...
(Н. Брандт)

Третий определенно противополагает себя — жизни:

Грохочет жизнь...— В туман курений
Моя душа погружена.
(С. Алякринский)

Четвертый, хотя и говоря от лица женщины, сознается:

Между мной и яркою землею
Протянулась тонкая стена.
(Дм. Рем)

Пятый жаждет —

Видеть то, чего другие
Не умеют увидать.
(Е. Курлов)

Шестой это именно и видит,— видит, как

плавают
На кораблях мечты
Неземные души.
(«Садок судей»)

Седьмой уверяет, что в жизни он —

по ошибке режиссера
На пять столетий опоздал.
(И. Эренбург)

Восьмой все свои стихи слагает таким образом, словно бы он был не нашим современником, а жил во дни Горация и Овидия (Модест Гофман). Девятого и десятого увлекают образы древнерусских сказаний: они слагают песни Ладе, Бове, Купале, о леших, о русалках (С. Клычков, гр. А. Н. Толстой) и т. д., и т. д.

Живя постоянно мечтой в таких фантастических мирах, эти поэты любят и самих себя воображать какими-то фанта-

стическими героями. Тот, который считает себя опоздавшим родиться на пять столетий, уверен, что у него душа рыцаря, что его настоящее дело — это

Свой меч рукою осенить,
Умчаться с верными слугами
На швабов ужас наводить,
А после с строгим капелланом
Благодарить святую мать...
(И. Эренбург)

Другой с удовольствием изображает себя странствующим рыцарем:

Я — верный рыцарь круглого стола.
(А. Сидоров)

Третий считает себя магом:

Брожу по миру светлым магом...
(С. Алякринский)

Еще один, прикрываясь образом кузнеца, восклицает:

Я скоро кончу труд тяжелый,
Скую последнее кольцо,
И встану, гордый и веселый,
Перед всемирное лицо!
(И. Тачалов)

Более смелый, не прикрывая лица никакой маской, заявляет решительно:

Я! Я один! Только я!
Все остальное ничтожно.
. . . . . .
Я ненавижу людей.
Я божества презираю.
(Е. Курлов)

Находится и такой, который весь свой сборник так и озаглавливает: «Я» (Э. Штейн). Всем кажется, что они какие-то особые, изумительные и великие, но в то же время все они чуть не на одно лицо, и часто трудно угадать по сборнику стихов, кто его автор — русский? немец? гимназист? помещик? военный?

Один из них верно выразил credo всех в стихотворении, прославляющем мечту:

Жить мечтою и жить для мечты!
Если это тебе не понятно,
Так погибнешь ты весь безвозвратно
В жалком мире слепой суеты...
(Е. Курлов)

Если под «слепой суетой» понимать всю вообще жизнь, от явлений нашей повседневности до событий мировой истории, а под «мечтою» неизменные образы «ангелов», «лилий», «роз», «стрел», «волн», «луны», «звезд», всего того, что издавна почитается «поэтическим», то, действительно, наши поэты «живут мечтой». Их воображение заполонено этими шаблонами, и они уверены, что делают реальность прекраснее только потому, что женщин сравнивают с ангелами, душу — с кипарисом, звезды — с лампадами, вечернюю темноту — с черным морем и т. п. Свою милую они представляют непременно

В гирлянде светлых небесных лилий.
(К. Шрейбер)

Изображая вечер, они призывают на помощь ангела:

Лучистый молится ангел белый
В печалях сосен.
(К. Шрейбер)

Кинул месяц первый луч свой длинный.
Ангел взоры опустил святые.
(М. Цветаева)

Яркий день заставляет их прибегнуть,— много после Андрея Белого,— к образу «кубка»:

Над миром бедным искрились кубки.
(К. Шрейбер)
Последний солнечный бокал
В лазури звонко опрокинут.
(С. Алякринский)

И все живут уверенностью, по крайней мере в стихах, что

Мы овладеем
Волшебным рулем...
(Е. Курлов)

Поэзия сильна гармоническим слиянием образов действительности с образами фантазии, сочетанием наблюдения и мечты. Искусство не только начинается с подражания природе, но и опирается на него, как на единственную твердую почву, которую оно может обрести. Самая смелая фантазия может только комбинировать данные опыта. Как только искусство отрывается от действительности, его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают. Истинная дорога искусства лежит между мертвым воспроизведением действительности и столь же мертвой отрешенностью от жизни.

Было время, когда русская поэзия нуждалась в освобождении от давивших ее оков холодного реализма. Надо было вернуть исконные права мечте, фантазии. Надо было вновь указать поэзии на ее задачу — синтезировать данные опыта, обобщать найденное умом, в художественных и, следовательно, идеальных образах. К сожалению, по этому необходимому пути пошли слишком далеко. Молодая поэзия захотела летать в стране мечты, отказавшись от крыльев наблюдения, захотела синтезировать, не имея за собой опыта, фактов. Отсюда ее безжизненность и ее подражательность (о счастливых исключениях скажу дальше). Когда художник не хочет наблюдать действительность, он невольно заменяет личные наблюдения подражанием другим художникам. Это именно и случилось с большинством современных молодых поэтов.

2

Переходя теперь к критике отдельных поэтов, я начну с более слабых, с менее определившихся.

Почти «за пределами литературы» стоит «Садок судей». Сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить читателя и раздразнить критиков (что называется épater les bourgeois). Такая дорога может вести к добру лишь тогда, когда с нее решительно сворачивают. Авторам «Садка», как кажется, еще далеко до этого; а между тем у двух из них, у Василия Каменского и Н. Бурлюка, попадаются недурные образы. Удачно, напр., сравнение пережитого дня с побежденным врагом:

День падает, как пораженный воин,
И я, как жадный мародер,
Влеку его к брегам промоин
И, бросив, отвращаю взор...

Но не легко даже разыскать такие счастливые стихи в бесконечной пелепице поэм и рассказов, отпечатанных на обойной бумаге. Кое-что интересное есть еще у В. Хлебникова, но больше в прозе, чем в стихах.

Очень мало что можно сказать о г. Брандте и г. Тачалове. Они просто недостаточно художественно образованны. Прежде чем выступать перед читателями, им надо учиться: учиться писать стихи и вообще учиться. Чтобы

быть поэтом, не довольно одного «доброго желания» и искренности; нужно иметь, что сказать людям, иначе не к чему и заговаривать, особенно на «священном языке» поэзии.

Близко к ним стоит г. Алякринский, еще совсем не установившийся, способный делать наивные промахи, часто грубый там, где хотел бы быть сильным. Он не понимает, насколько простота выражений сильнее, чем его «сладостные заклятья» и «таинственно-зовущая мгла». Кроме того, он исключительно занят самим собой и думает, что всем на свете интересно выслушивать, как он впивал «сны чьих-то ресниц» и как через «отраву» чьих-то ласк для него «расцвело солнце».

Сдержаннее г. Шрейбер. Довольно рабски подражая К. Бальмонту, он все же иногда дает красивые описания природы. Некоторую оригинальность его стихам придают религиозные настроения, но они у него как-то смутны, сбивчивы, лишены твердости сознанием добытой веры. Если г. Алякринский, стремясь к страстности, впадает в грубость, то г. Шрейбер, каждую минуту готовый умилиться, часто превращает свои стихи в какую-то сладковатую водицу.

Е. Курлов, автор двух книг рассказов, среди которых есть и не совсем плохие, в стихах примитивен и наивен. Он еле владеет стихом и высказывает достаточно избитые истины тоном пророка, возвещающего человечеству новые заветы.

Гораздо больше культурности чувствуется в поэтах, написавших книгу «Toga praetexta», Дм. Реме и Алексее Сидорове; они более осведомлены о тех задачах, которые в настоящее время стоят перед поэзией; в их стихах гораздо меньше прямых, грубых недостатков,— почти все их стихи сделаны недурно, по хорошим образцам. Но все это еще перепевы с чужого голоса, повторения уже известного. Впрочем, оба поэта, как кажется, очень молоды и, кроме того, написали очень мало, так что сказать о них что-либо определенное трудно.

То же приходится повторить о г. Ладо-Светогорском, в сборнике которого всего 24 пьесы, и о г. Клычкове. Стихи этого последнего, впрочем, не банальны; выбрав темы народно-русские, г. Клычков ищет для них и подходящего склада, иногда успешно находя в ритмических строках напевность, соответствующую народному стиху. Нам кажется, однако, что в этих первых опытах, тоже

весьма немногочисленных, молодой поэт еще не обрел самого себя.

Очень умные задачи ставит себе г. Окулич-Окша, который хочет

Поэзию вернуть опять
На ясные ума основы.

Создать поэзию в лучшем смысле слова серьезную, которая, в согласии с современной наукой, развивала бы вопросы важные, волнующие современного человека, это — мысль, которую пишущий эти строки сам высказывал и защищал не раз. Однако силы г. Окулича-Окши далеко не в соответствии с поставленной им себе задачей, и его сборник полон почти комических недоразумений. Стихи его вялы, скучны и, главное, однообразны, независимо от того, описывает ли он Помпею, великую революцию, «век стриженых аллей» или что другое.

Г. Э. Штейн написал целую книгу на несколько странных тем. Его изумляют в мире такие явления, как беременность женщины, носящей в себе целый новый мир, возможность выразить все тайны мысли с помощью только 35 значков, значение статистических цифр, как бы предопределяющих заранее число будущих преступлений, и т. п. Все это, как идеи, не очень ново, но, конечно, могло бы быть обработано методами поэзии. К сожалению, стихи г. Штейна весьма плохи и энергия выражения заменена в них пустыми восклицаниями. Несколько лет тому назад нам случилось читать гораздо более сильные стихи, подписанные тем же именем, и хочется думать, что книга г. Штейна — только случайное недоразумение.

Г. Нарбут выгодно отличается от многих других начинающих поэтов реализмом своих стихов. У него есть умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не через чужую призму. Ряд метких наблюдений над жизнью русской природы рассыпан в его книге. Вот начало одного его стихотворения:

ПОМОРЬЕ

С налета ветер стружит волны,
Кидая брызги в берега;
Песок, студеный и безмолвный,
Узорят пенные снега.
Все ниже тучи, все серее
Их волокнистое руно.
А огонек на старой рее,
Качаясь, теплится давно.

Но у г. Нарбута не чувствуется любви к стиху; стихами он выражается словно на чужом, нелюбимом языке. Кроме того, г. Нарбут с каким-то скучным безразличием относится ко всем темам своих стихов. Ему словно все равно, о чем ни писать: подметит что-нибудь в вечере,— напишет о вечере; заметит особенность в наступлении бури,— сложит строфы о буре. Пушкин говорил о поэте-эхо, дающем *отзвук* на всякий звук (хотя сам он таким эхо не был), но вряд ли задача поэта — быть граммофоном, записывающим безразлично все, что слышно вокруг.

Интересную попытку сделал г. Модест Гофман — усвоить русскому стиху античные размеры. Он пишет не только гекзаметры и элегические дистихи, но алкеевские, асклепиадовские, сапфические и иные строфы. В немецкой литературе есть не мало таких попыток (Клопфштока, Гельдерлинга и друг.); у нас такие опыты делал Вяч. Иванов. Вряд ли, однако, простой заменой долгих слогов ударяемыми, а кратких — неударяемыми можно создать в нашей поэзии античные размеры. Сила античной строфы в том, что в ней все стопы равны между собой по числу «мор», т. е. по времени, нужному на их произнесение; такого равенства не может быть в тоническом стихосложении, где стопы разновелики. Кроме того, долгота и краткость в древних языках были постоянными свойствами слогов (за малыми исключениями), ударения же, в новых языках, в комплексе слов зависят от произношения (напр., «на́ небе», и «на не́бе». Вот почему редко кто не запнется, в первый раз читая такие строки:

На небе звезды свой хоровод ведут,
Светила ярче светит краса твоя,
Сафо, средь дев лесбосских граждан,
Будто луна на большой поляне.

Обещает выработаться в хорошего поэта И. Эренбург, дебютирующий небольшой книжкой стихов, изданных в Париже. В его стихах сказывается не столько непосредственное дарование, сколько желание и умение работать. Появляясь в печати в первый раз, он уже обнаруживает хорошее мастерство стиха. Среди молодых разве одному Н. Гумилеву уступает он в умении построить строфу, извлечь эффект из рифмы, из сочетания звуков. В отличие от большинства начинающих, И. Эренбург не исключительно лирик, но охотно берется за полуэпические темы,

обрабатывая их в форме баллады (в этом отношении тоже напоминая Н. Гумилева). Пока И. Эренбурга тешат образы средневековья, культ католицизма, сочетание религиозности с чувственностью, но эти старые темы он пересказывает изящно и красиво. Строгость его манеры, обдуманность его эпитетов, отчетливость и ясность его изложения показывают, что у него есть все данные, чтобы в поэзии достигать поставленных себе целей. Но, вероятно, его стихам всегда останутся присущи два недостатка, которые портят и его первый сборник: холодность и манерность.

Довольно резкую противоположность И. Эренбургу представляет Марина Цветаева. Эренбург постоянно вращается в условном мире, созданном им самим, в мире рыцарей, капелланов, трубадуров, турниров; охотнее говорит не о тех чувствах, которые действительно пережил, но о тех, которые ему хотелось бы пережить. Стихи Марины Цветаевой, напротив, всегда отправляются от какого-нибудь реального факта, от чего-нибудь действительно пережитого. Не боясь вводить в поэзию повседневность, она берет непосредственно черты жизни, и это придает ее стихам жуткую интимность. Когда читаешь ее книгу, минутами становится неловко, словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру и подсмотрел сцену, видеть которую не должны бы посторонние. Однако эта непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то «домашность». Получаются уже не поэтические создания (плохие или хорошие, другой вопрос), но просто страницы личного дневника, и притом страницы довольно пресные. Последнее объясняется молодостью автора, который несколько раз указывает на свой возраст.

Покуда
Вся жизнь как книга для меня,

— говорит в одном месте Марина Цветаева; в другом она свой стих определяет эпитетом «невзрослый»; еще где-то прямо говорит о своих «восемнадцати годах». Эти признания обезоруживают критику. Но если в следующих книгах г-жи Цветаевой вновь появятся те же ее любимые герои — мама, Володя, Сережа, маленькая Аня, маленькая Валенька — и те же любимые места действия — темная гостиная, растаявший каток, столовая четыре раза в день, оживленный Арбат и т. п., мы будем надеяться, что они станут син-

тетическими образами, символами общечеловеческого, а не просто беглыми портретами родных и знакомых и воспоминаниями о своей квартире. Мы будем также ждать, что поэт найдет в своей душе чувства более острые, чем те милые пустяки, которые занимают так много места в «Вечернем альбоме», и мысли более нужные, чем повторения старой истины: «надменность фарисея ненавистна». Несомненно талантливая, Марина Цветаева может дать нам настоящую поэзию интимной жизни и может, при той легкости, с какой она, как кажется, пишет стихи, растратить все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки.

Мне остается сказать лишь об одном поэте, тоже почти дебютанте (если не считать его ранних, чисто ученических попыток, прошедших совершенно незамеченными), но в то же время являющемся почти сложившимся мастером: говорю о гр. А. Н. Толстом. Не столько знание народного быта, всего того, что мы называем безобразным словом «фольклор», но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей «искусственной» поэзии. Все предыдущие попытки в этом роде,— Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого,— значительно побледнели после появления книги гр. Толстого. Отдельные цитаты не могут передать всей самобытности стихов молодого поэта; и интересующихся приходится отослать к его книге, к таким песням, как «Весенний дождь», «Купальские игрища», «Заморозки», «Самакан», «Заклятье смерти». Некоторую расплывчатость изложения и некоторую склонность к дешевым эффектам можно отнести на счет неопытности дебютанта, и единственное опасение, которое вызывает книга гр. Толстого,— это вопрос, сумеет ли он удержаться на раз достигнутой высоте и найти с нее пути вперед. Хотелось бы в сборнике «За синими реками» видеть не только удачный опыт, но и залог будущих достижений.

1911

II. СТАТЬЯ ВТОРАЯ[1]

Прошло три-четыре месяца с тех пор, как я написал эти строки, и — опять на моем столе груда стихотворных сборников. Это какой-то потоп стихов, в котором тонет молодая литература! Какой Ной построит новый ковчег, чтобы увезти немногих праведников на вершины нового Арарата? Неужели начинающие поэты не понимают, что теперь, когда техника русского стиха разработана достаточно, когда красивые стихи писать легко, по этому самому *трудно* в области стихотворства сделать что-либо свое.

Пишите *прозу*, господа!

В русской прозе еще так много недочетов, в обработке ее еще так много надо сделать, что даже с небольшими силами здесь можно быть полезным. Но чтобы проложить новые пути в поэзии (стихотворной), сейчас надо обладать дарованием исключительным, и вряд ли могут обладать им все те, кто ежемесячно дебютирует 10—15 сборниками новых стихов! Нетрудно перепевать Бальмонта, Сологуба, и Блока, но что в их творчестве было созданием и подвигом, в копии не превышает ценности трехкопеечной фотографической «открытки», слабо воспроизводящей великий подлинник.

Опять до тридцати сборников стихов в моих руках. Но что говорить о стихах А. Руновской, Н. Реулло, В. Виноградова, Н. Сакиной, Н. Мерцалова, Ивана Дубровы, А. Котомкина, А. Белозерова, если даже не упоминать многих других, еще менее достойных поминания? Что их стихи бледны, скучны, подражательны? Но их все равно никто не читает. Давать им советы, учить их? Но если бы даже они *могли* научиться правильно писать стихи, на что и кому это нужно? Guarda e passa...[2]

Из груды книг остановлюсь только на немногих, и преимущественно потому, что авторы их, по-видимому, во

---

[1] Эллис. Stigmata. Книгоиздательство «Мусагет». М. 1911.— Бенедикт Лившиц. Флейта Марсиа. Киев, 1911.— Игорь Северянин. Электрические стихи. СПб., 1911.— София Дубнова. Осенняя свирель. СПб. 1911.— А. Диесперов. Стихотворения. Книгоиздательство «Гриф». СПб. 1911.— Лев Зилов. Стихотворения. Книгоиздательство «Метели». М. 1911.— Е. Астори. Диссонансы. Варшава, 1911.— Виктор Стражев. Стихи. М. 1910.— А. М. Федоров. Мой путь. Изд. Н. Клочкова. М. 1911. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Взгляни и проходи мимо *(итал.)*.

что бы то ни стало хотят *быть* в литературе, настойчиво заявляют свои права на имя поэта.

Эллис, в предисловии к своей книге «Stigmata», утверждает, что «пафос ее касается области, лежащей *глубже* так называемого чистого искусства». Несколько дальше он разъясняет свои слова, говоря, что основное устремление его книги есть «обращение от эстетического иллюзионизма (?) к мистицизму, говоря совершенно точно,— к христианству». Такие заявления автора могли бы избавить эстетическую критику от обязанности разбирать его стихи, так как ее оценке подлежат именно создания искусства, а то, что лежит «глубже» или менее глубоко, подлежит иному суду. Можно, конечно, эстетически оценить христианские молитвословия, но такая оценка не будет для них ни окончательной, ни даже существенной.

Однако религиозный пафос г. Эллиса гораздо более выразился в построении книги, в темах и заглавиях стихотворений и в эпиграфах, чем в самых стихах. Выше мы назвали истинно религиозными вдохновения Вяч. Иванова, который, по-видимому, не ставил себе целью быть непременно христианским поэтом; напротив, стихи г. Эллиса, при всем его желании быть во что бы то ни стало последователем Верлена в новой поэзии, производят впечатление нарочитости и измышленности. Интересный критик, г. Эллис таким остается и в книге стихов. У него встречаются стоящие внимания мысли, красивые сравнения, энергические выражения, но духа истинной поэзии нет в его стихах, и потому в конце концов безразлично, религиозный ли его «пафос» или эстетический. Препараты, приготовленные иногда искусно, иногда не без существенных изъянов,— стихи г. Эллиса могут заинтересовать, но не увлечь, их можно читать, но не хочется помнить наизусть. И большинство его стихотворений странно напоминает перевод с французского.

Из других сборников стихов нельзя не отметить маленькой книжки Б. Лившица «Флейта Марсиа», изданной в Киеве. Появись она лет десять назад, она заслуживала бы большого внимания. Но теперь и темы и художественные приемы г. Лившица оказываются уже давно разработанными другими поэтами. Никого теперь не удивишь прославлением Марсиа, выражениями вроде «пытка любви», пятисложными рифмами и рифмованием четырехсложных окончаний с трехсложными. Впрочем, все стихи г. Лившица сделаны искусно; можно сказать, что мастерст-

вом стихосложения он владеет вполне, а для начинающего это уже не мало.

Напротив, на новые пути пытается выйти г. Игорь Северянин, издающий уже «брошюру тридцатую» под нелепым заглавием «Электрические стихи». Г. Северянин прежде всего старается обновить поэтический язык, вводя в него слова нашего создающегося бульварного арго, отважные неологизмы и пользуясь самыми смелыми метафорами, причем для сравнения выбирает преимущественно явления из обихода современной городской жизни, а не из мира природы. Большею частью это выходит у него не совсем удачно, а подчас и смешно. Так, он пишет: «струпят глаза», «быстро-темпное упоение», «кувыркался ветерок», «эскизит страсть», «прищуренный бутон губ», «утопленный в луне», «океана золотая» и т. д. Но все же есть в стихах г. Северянина какая-то бодрость и отвага, которые позволяют надеяться, что со временем его творчество найдет свои берега и что его мутный плеск может обратиться в ясный и сильный поток.

Хорошую школу и умение работать обнаруживает г-жа София Дубнова в своей «Осенней свирели», но стихи ее мало оригинальны.— Более самостоятелен г. А. Диесперов, но его постоянная приторная умиленность надоедает, как только прочтешь пять-шесть страниц его «Стихотворений».— Г. Л. Зилов «во второй книге стихотворений» значительно подвинулся вперед сравнительно с своими первыми опытами, но все еще не вышел из круга подражаний.— Есть отдельные удачные строки в «Диссонансах» Е. Астори.— О г. В. Стражеве и г. А. Федорове нельзя сказать ничего нового: их поэтические облики давно определились и две новые книги ничего нового к ним не прибавляют.

1911

БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

АНТОЛОГИЯ К-ВА «МУСАГЕТ» [1]

Кто-то в печати назвал эту «Антологию» «пиром поэтов». Следует, однако, добавить, что этот пир покидаешь не без головной боли и с тоской в сердце. В ушах звучат размерные строчки, воспоминание мучат хитро придуманные рифмы, но в душе не осталось ничего, кроме давно слышанных, прискучивших слов.

Мы, конечно, не говорим здесь о стихах поэтов старшего поколения. Хотя очень многие из них вовсе не представлены в «Антологии» Мусагета (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и еще некоторые), все же лучшие стихи книги принадлежат именно старшим. Как всегда, мелодичны строфы А. Блока, великолепно сделаны «Газэллы» Вяч. Иванова, просты и хороши его же подражания духовным стихам, изящны и утонченны стихотворения М. Кузмина, прекрасно одно из двух стихотворений Андрея Белого. Не говорим мы и о нескольких поэтах, выступивших позднее, но уже достаточно определившихся, представленных в «Антологии» именно такими стихами, какие мы привыкли читать за их подписью. Так, по обыкновению, в строфах М. Волошина есть напряженная красивость и исхищренная торжественность; у Сергея Городецкого — удаль, не чуждая грубоватости; у Сергея Соловьева — исключительная техника, соединенная на этот раз в некоторых стихотворениях и с сильным

---

[1] Антология. Книгоизд. «Мусагет». М. 1911. Ц. 2 р. *(Прим. В. Брюсова.)*

подъемом чувства; в переложениях абиссинских песен Н. Гумилева — яркая красочность и большое мастерство.

Но, за исключением этих имен, в «Антологии» остается еще больше 20 поэтов, которые в сущности и представляют собою «будущее русской поэзии». Среди них есть начавшие писать сравнительно давно, но еще не успевшие занять определенного места на нашем современном Парнасе (Ю. Верховский, Б. Садовской, Эллис и др.), есть случайные гости в области поэзии (Г. Рачинский), есть, и таких много, совсем начинающие (С. Раевский, Дм. Рем, С. Рубанович, С. Рюмин, А. Сидоров и др.). И едва закроешь книгу, как почти все эти имена сливаются в одно пятно или, точнее говоря, в два-три туманных пятна, в которых не легко различить индивидуальности отдельных поэтов. Они все вращаются в двух-трех кругах определенных образов, настроений и мыслей (реже всего мыслей), притом давно уже разработанных их предшественниками. Они все пользуются теми формами стиха, какие возникли у нас в начале этого столетия, если и прибавляя что к этим техническим завоеваниям, то такие крохи, без которых можно было бы вполне обойтись. Отсутствие самостоятельной мысли и самостоятельных исканий — вот характерная особенность нашей молодой поэзии; скука — вот основное впечатление от их стихов; читаешь ряды размеренных, иногда красивых строчек и думаешь: к чему я это читаю, когда все это мне известно давно? И невольно жалеешь, что в круг участников «Антологии» книгоиздательство «Мусагет» не включило г. Игоря Северянина, о котором мы говорили в предыдущей статье: тот, по крайней мере, впечатления скуки не производит, он странен, часто нелеп, порой вульгарен, но самостоятелен.

Только после того, как особенно пристально присмотришься к нашей молодой поэзии, различаешь в ней отдельные группы, несколько обособленных течений. Так, целый ряд поэтов стараются писать «в духе Пушкина», и их стихи иной раз кажутся прямо произведениями какого-нибудь второстепенного поэта пушкинской эпохи, Туманского, или Подолинского, или подражанием ранним стихам А. Майкова. Удачно имитирует этот стиль Б. Садовской, у которого многие строки красивы и энергичны. Почти то же можно сказать о Ю. Верховском, старающемся, впрочем, *обогатить* «классические» размеры и приемы некоторыми новыми приобретениями. У них и «в полдень колесница Феба», и «пламенный союз Вакха с Купидоном», и

«во мраке дрогнувшие лилии», и «лиры, поющие с воздушной высоты», и ряд других таких же готовых словосочетаний. Вряд ли, однако, Пушкин одобрил бы выражения «зажегся пир» (Ю. Верховский) или «вступаешь *медленно* ты в стремя золотое» (Б. Садовской) — жест, которого не сделает ни один сколько-нибудь опытный всадник. Другие поэты ищут источников вдохновения в народной поэзии, охотно подбирают «простонародные» слова, щеголяют выражениями вроде «дремная», «шалая», «прыткий», «волосья», «вёдро», «пригожий», «молодуха», «али»; таковы С. Клычков и Л. Столица. Первый из них в своих стихах гораздо выдержаннее, вторая слишком часто нарушает стиль каким-нибудь модернистическим словцом, но все же стихи обоих производят впечатление нарочитости, придуманности, и им еще далеко до попыток в том же роде гр. А. Н. Толстого. Но большинство молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, стараются писать под Леконта де Лиля и Эредиа: внешне красиво и безнадежно холодно. Их стихи, весьма нередко принимающие форму сонетов, — большею частью риторические рассуждения о каком-нибудь «муже древности», по возможности о таком, существование которого мало кому известно, и имя которого дает повод для интересной рифмы. Бесспорно, мастерства (не в дурном смысле слова) достиг в этом роде Валериан Бородаевский, у которого, напр., очень хорошо сделано стихотворение «Волы священные — Иосиф, Варсонофий». Удачно работает в этом роде и А. Сидоров, но он представлен в «Антологии» пьесой совершенно незначительной. Нельзя сказать, чтобы в этих стихотворениях, в которых искание красивого стиха и интересной рифмы заслоняет все остальное, концы всегда сходились с концами. Напр., в сонете г. П. К. поминается сначала Проперций (для рифмы с «сердце»), потом «мотив шопеновского скерцо», далее «Фидием изваянный стан», причем «кровавые уста», принадлежащие этому стану, «струят лобзаний огненный дурман» (как это вяжется с образами, созданными Фидием!), и в конце концов душу *жжет* какой-то клинок. К числу этих же «парнасцев» надо отнести и тех, кто своими темами выбирает преимущественно жития католических святых и рассуждения о грехах и рае. Самый пламенный из них, Эллис, впрочем, выступил на этот раз с рядом чисто парнасских «гобеленов», к сожалению исполненных промахами всякого рода: так, напр., рассказывая, как он «вышил» свою исповедь, он говорит, что

при этом «ронял над шелками воспоминаний кисею» (мы ожидали бы, наоборот, что при вышивании он «ронял» шелки над кисеей) или пишет, совсем неумело, «уж дышит мертвый».

Нам кажется, что неудача всех этих попыток зависит от той же разобщенности молодых поэтов с жизнью, о которой мы не раз говорили. Они не наблюдают, не мыслят, а главное, не живут — или, по крайней мере, свою *жизнь* отделяют от своей *поэзии*. Они только пишут стихи, и, достигая порой большой изощренности в этом деле, не создают поэзии. Их стихи *ненужны*, потому что за ними не чувствуется человека, личности. Истинный поэт или должен чувствовать сильно, глубоко, по-своему, открывать новый мир души (пример: ранние стихи К. Бальмонта), или мыслить оригинально, видеть в явлениях то, что другие в них не видят. Еще лучше, если поэт одновременно и страстно чувствует, и смело мыслит (пример: Баратынский, не говоря о царе всех наших поэтов — Пушкине). Но на что могут быть нужны виртуозные изложения общих мест, новые вариации на темы, разработанные давно, стихотворные рукоделия, к которым сводится наша молодая поэзия? Единственная ее заслуга в том, что она до известной степени, хотя и крохотными шажками, все же движет вперед технику нашего стиха. Придет новый «грядущий поэт», возьмет, конечно, все эти завоевания и вдруг придаст им смысл, вдохнет огненную душу в те мертвые формы, над выработкой которых терпеливо трудится молодое поколение.

Справедливость требует заметить, что проблески истинного чувства есть в стихах Вл. Ходасевича (как и в его маленькой книжке, вышедшей года четыре назад, «Молодость») и в стихах Дм. Рема, милых и тонких. Мы больше верим в *будущее* второго из этих поэтов.

Остается сказать, что все наши упреки меньше всего относятся к издательству «Мусагет». Оно сделало все, что могло, собрав на страницах своего сборника почти всех, за немногими исключениями, представителей нашей поэзии (из «молодых», об отсутствии которых надо пожалеть, назовем И. Эренбурга, Черубину де Габриак, А. Ахматову, В. Нарбута). Дальнейшее было уже не во власти издателей.

1911

ПРИЛОЖЕНИЕ

НАШИ ДНИ [1]

Наши дни — исключительные дни, одни из замечательнейших в истории. Надо уметь ценить их. Неожиданные и дивные возможности открываются человечеству. В глубинах наших душ начинает трепетать жизнью то, что века казалось косной, мертвой материей. Словно какие-то окна захлопнулись в нашем бытии и отворились какие-то неизвестные ставни. Мы, как стебли, невольно, несознательно обращаем наши лица туда, откуда льется свет. Провозвестники нового — везде: в искусстве, в науке, в морали. Даже в повседневной жизни означаются тайны, которых мы прежде не знали. События, мимо которых все проходили не глядя, теперь привлекают все наше внимание: сквозь грубую толщу их явно просвечивает сияние иного бытия.

Но не надо преувеличивать силы движения, увлекающего нас. Мы гребень вставшей волны, но она упадет. Еще далеко до моря, хотя с нашей высоты уже слышен его соленый запах. Караван человечества, в своем пути, взошел на вершину холма, и ему видна цель его странствий. Юноши, идущие впереди, уже кричат: «Иерусалим! Иерусалим!» — целуют землю, плачут от счастья. Но старшие сурово останавливают их. Они знают, как приближает мираж пустыни далекие картины. Они знают, что еще надо будет спус-

[1] Вступительные строки к статье о «Будем как солнце» (см. с. 250). Не разделяя в настоящее время всех мыслей, высказанных в этом вступлении (статья впервые была напечатана в 1903 г.), я нахожу возможным дать ему место лишь в «Приложении». *(Прим. В. Брюсова.)*

титься по другому склону холма, еще придется опять идти по равнине, переходить реки, преодолевать новые холмы, снова сбиваться с пути и терять надежду.

Да, путь еще далек. Еще не скоро осуществится то, в чем ныне дается нам обетование. Еще опять замрут и засохнут ожившие в нас цветы мистического созерцания. Еще не раз человечество вернется всеми помыслами к ближайшему, к земному; еще не раз прославит его, как единственное. В прошлом уже бывали эпохи, подобные нашей. Очень недавно, в годы романтизма, были видны те же дали, что открываются нам,— правда, с меньшей высоты и более смутно. Такая же эпоха прозрения была в XVII веке... Нашим книгам, созданиям нашего искусства суждено пережить годы забвения на кладбищах безмерно разросшихся музеев и библиотек. Быть может, целые столетия им придется ждать своего торжественного воскресения. Редкие безумцы, случайные мечтатели, которым будет душно и тесно в тогдашней жизни, станут разыскивать эти запыленные переплеты, эти полузаброшенные холсты и бронзы и, вникая наши слова и песни, встречая в далеком прошлом отзвучья своим мечтам, изумленно говорить: «они уже знали все это! они уже мечтали об этом!».

Но и сознавая эту неизбежную — пусть временную — гибель всех наших надежд, тем более жадно должны мы всматриваться в современность. В ней бьется в первых содроганиях то, что в полноте и совершенстве развернется через столетия. В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнят души наших грядущих братий. Будем ловить эти проблески. В человеке завтрашнего дня их, быть может, не будет: мы можем подсмотреть, угадать ту жизнь, участвовать в которой нам не дано.

Именно об этом говорит Тютчев:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.
Его призвали всеблагие,
Как собеседника, на пир.
Он — их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был,
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

1903

MISCELLANEA

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

1913—1924

MISCELLANEA [1]

Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе

I

<1>

В поэзии слово — все; в прозе (художественной) слово — только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) — из образов и мыслей, выраженных словами. Если автор достигает своей цели, подчинив себе стихию слова, его создания — поэзия, хотя бы они и были написаны — прозой, т. е. не стихами (таковы иные «сказки» Эдгара По, многие «поэмы в прозе» Бодлера и т. под.). Если конечная цель автора достигнута силою образов, энергией выражений, ясностью и точностью мысли, его создания — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример: весьма многие стихотворения, часто вовсе не «плохие»). Оживленное слово — вот результат творчества поэта; оживить слово — вот его задача.

<2>

Выражения «поэзия» и «проза» от долгого употребления утратили определенность своих очертаний, т. е. не покрывают вполне определенных понятий. В смысле широком «поэзия» — все создания искусства, выраженные словом. Тогда и роман, например, «Война и мир», также — поэзия. В более узком (и более подлинном) смысле, «поэзия» — особый род словесного искусства, противопоставляемый «художественной прозе». Роман — не «поэзия» (в этом смысле), но «художественная проза». Так, в «Евгении Онегине», написанном прекрасными стихами, не мало мест, которые, по справедливости, должно отнести не к «поэзии», а к «художественной прозе», и Пушкин очень тонко назвал

[1] Смесь *(лат.)*.

свое создание не «поэмой», а «романом». Заметим еще, что деление на «поэзию» и «художественную прозу» не имеет ничего общего с делением на «лирику» и не «лирику». Лирика истинная — всегда поэзия, но поэзия — не всегда лирика.

‹3›

Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае, это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью — это проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая окрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие образцы. Подлинные «стихотворения в прозе» (такие, какими они должны быть) есть у Эдгара По, у Бодлера, у Малларме — не знаю у кого еще. «Стихотворения в прозе» Тургенева — совершенная проза. Называть их неверным именем «стихотворений» дает повод лишь их малый объем (кстати напомнить, что такое название дано им *не* Тургеневым). По большей части — проза и «поэмы» или «баллады» современного короля французских поэтов Поля Фора.

‹4›

Существуют «поэтические идеи», как существуют «музыкальные мысли». Эти «поэтические идеи», выразить которые возможно только сочетанием слов и звуков (дающим особую, исключительную интенсивность образам и мыслям), и составляют истинное содержание поэтического произведения. То, что называют «чувством» («настроением») в стихотворении, и то, что называют «мыслью» («идеей») в стихотворении, имеет только вспомогательное значение, объединяя образы, слова и звуки. Так, в картине, т. е. в создании живописи, истинное ее содержание, определяющее ее художественную ценность, составляет сочетание форм, красок, линий. «Сюжет» картины только помогает (иногда) воспринять ее чисто художественные данные, сводит их к единству. Такую же роль в музыкальном произведении может играть «программа».

‹5›

Творчество истинного поэта идет от слов к образам и мыслям, т. е., по обычной терминологии (неправильной), от формы к содержанию. Ложное творчество пытается об-

лечь в словесную форму уже данное содержание. Поэт, знающий заранее, что он напишет, никогда не может создать истинно поэтического произведения. В истинном творчестве «содержание» (опять-таки в общепринятом смысле слова) всегда — искомое, выясняющееся в самом процессе творчества. Вряд ли возможно к данному содержанию подобрать вполне адекватную поэтическую форму; вот почему все «стихотворения на тему» страдают несоответствием формы и содержания (пример: вся «поэзия» Надсона). Напротив того, содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственно возможную для него форму.

‹6›

Только что мы употребляли выражения «содержание» и «форма» в общепринятом смысле. Правильнее было бы, говоря о созданиях поэзии, переставить значение этих слов. То, что обычно называется формой в поэзии, есть, в сущности, ее «содержание», а то, что называется содержанием (сюжет, мысли, образы),— только «форма». Если бы поэзия только выражала мысли, только передавала чувства, только рисовала картины,— она была бы не нужна: достаточно было бы для этого прозы научной и прозы художественной. В наши дни уже не перекладывают в стихи арифметику; почему же многие еще пытаются облечь в поэтическую форму то, что прекрасно может быть выражено в иной форме?

II

‹1›

Искусства делятся на пластические и мусические; первые — для глаза, вторые — для слуха. Создания пластических искусств — зодчества, ваянья, живописи — существуют в пространстве; мусических — музыки, поэзии — во времени. Поэтому первые создаются раз навсегда. Зодчий строит дворец или храм, и они могут стоять века; скульптор ваяет статую или художник пишет картину, и оба отдают свое произведение зрителям, только закончив его. Произведения мусических искусств, *по существу*, должны восприниматься во время самого процесса творчества. Так оно и было первоначально: певец импровизи-

ровал песню или музыкант — свою мелодию на флейте; слушатели восхищались, но с последним звуком, прозвучавшим *во времени* и песня и мелодия кончали свою жизнь навсегда. Следующий раз и музыканту и певцу предстояло творить заново. Великое изобретение письма (а позднее — книгопечатания) изменило это: и песня и музыка вдруг приобрели пространственное существование. Они даже стали долговечнее, нежели пластические создания: дворец может сгореть, статуя — разбиться, картина — истлеть, но книга, вечно возобновляемая, переживает тысячелетия. Не должно, однако, забывать, что это лишь результат успехов техники.

‹2›

Если существуют искусства для глаза и для слуха, то невозможно ли искусство для обоняния, для вкуса, для осязания? Попытки, скорее комичные, в этих направлениях уже делались. Гегель в «Эстетике» заранее их осудил и был прав. В самом деле, искусства эти вместе с тем были бы или временные, или пространственные. Но, например, воображаемое художественное создание для вкуса должно было бы быть, при своем восприятии, уничтожаемо именно в своей пространственной форме. Говоря проще, нам пришлось бы съедать или выпивать такое произведение искусства, т. е. отрицать самую его форму! Это что-то вроде того, как если бы для слушания музыки было необходимо рвать струны. «Обонятельное» искусство (конечно — временное) — скорее мыслимо, но требует изобретения соответствующих инструментов, аналогичных музыкальным.

‹3›

Театральное искусство не есть только отрасль поэзии, но самостоятельно. В поэзии материал — слова; на сцене материал — образы, воплощенные актерами. Искусство театра — истинное временно-пространственное, тогда как поэзия — только временное. Без творчества актера нет искусства театра, а есть только чтение разными лицами драмы. Актер, играя на сцене, перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом. О долговечности театрального искусства должно сказать то же, что о пластике: надо еще изобрести «письмена сцены».

‹4›

И все же произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств *временных*. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал *исполнитель*: он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое — относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами — мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя. Между тем, при созданиях пластических искусств исполнитель не нужен: художник отдал нам свое творение, а сам скрылся. Поэтому здания, статуи, картины могут быть и бывают анонимны (почти все античное искусство); поэзия и музыка всегда носят печать автора, хотя бы и не было его подписи.

‹5›

Существуют гибридные формы искусства, пространственно-временного. Такова — пластика (танцы). Движения танцующих мы воспринимаем глазами, но эти движения должны протекать во времени. Любопытно, что, как искусство, еще мало сравнительно развитое, танцы подчиняются первичному закону мусического творчества: они творятся лишь на один раз или, по меньшей мере, лишь для одного ряда раз. Только в самое последнее время найдены *письмена* для записывания балета. Кто знает, не превратят ли успехи техники и балет в пространственные создания и не будут ли любители следующих десятилетий покупать в особых магазинах балеты такого-то года, как мы покупаем сборник стихов, вышедший полвека назад?

‹6›

«Слияние искусств» есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства — отвлечение. Как физика рассматривает лишь физические свой-

ства явления, отвлекаясь от других; химия — лишь химические, механика — лишь механические и т. д., так скульптура знает лишь форму, живопись — лишь краски и линии (графика), музыка — лишь звук и т. д. Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный живой предмет*, т. е. то самое, *от чего*, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях, вертящиеся на пружинах,— вот печальный образец «слияния искусств».

III

7

Мечта — всегда действительность, реальный факт для того, кто мечтает. Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей. «Дон Кихот» оказал реальное влияние на жизнь, одних увлекая благородством своего образа, других остерегая от карикатурности своих подвигов. Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон. Поэтому правы усердные гиды, показывая туристам на острове Ифе темницу, где был заключен граф Монте-Кристо.

8

Должно различать «пошлое» и «банальное» (избитое). Что пошло, таково для всех времен и народов. Пошлый анекдот покажется таким и китайцу и индусу, как англичанину или французу, оставался бы пошлым рассказанный в древней Аттике. Банально то, что в настоящее время общепринято, общеизвестно. Банальное теперь могло быть оригинальным столетие назад, может быть оригинальным в другой стране, может вновь стать оригинальным через несколько лет. На низшей ступени развития человек не знает ничего, кроме банального: признает только общепризнанное, говорит только общеизвестное. На высшей ступени человек избегает банального, ищет оригинального, наслаждается лишь тем, что не банально. Но есть еще высшая ступень: на ней стоят люди, которые го-

ворят не только для своего времени, но и для будущего; они умеют выбирать из банальных истин такие, что для иных времен вновь станут нужными, важными, оригинальными.

12

Сила русского глагола в том, что школьные грамматики называют видами. Возьмем четыре глагола одного корня: стать, ставить, стоять, становить. От них при помощи приставок «пред», «при», «за», «от» и др., флексии «возвратности» и суффиксов «многократности» можно образовать около 300 глаголов, которые в сущности будут, по грамматике, разными «видами» одного и того же. Таковы: статься, ставиться, становиться, встать, вставить, вставать, вставлять, достать, доставить, достоять, доставать, доставлять, достаивать, доставливать, достаться, доставиться, достояться, доставаться, доставляться, достаиваться, оставить, остановить, оставлять, останавливать, пристать, предстать, перестать, настать, расставить, состоять, устать, привстать, восстать, поставить, и т. д., и т. д. Ни на один современный язык нельзя перевести всех оттенков значения, какие получаются таким образом, несмотря на все «subjonctifs» или «conditionnels» и на все «plusqueparfaits» или «passés définis». Как, например, передать по-французски разницу между «я переставлял стулья», «я перестановлял их», «я перестанавливал их», «переставил», «перестановил»? Или удастся ли найти в другом языке слова одного корня, чтобы передать фразу: «когда настойка настоялась, я настоял, что настало время наставить рабочих, как должно наставлять воронку на бутылку».

19

В старости люди нередко признаются с горечью: «ах, как много лет было потрачено даром! следовало бы сделать то и то! А я гонялся за химерами!» Человечество пока тратит свою жизнь, как беспечный юноша: лучшее доказательство юности земли! Как много очередных задач перед человечеством, всем понятных, простейших, не говоря о более сложных! Должно оросить на земле пустыни, осушить болота, утеплить холодные страны, прорыть каналы: площадь полезной почвы удесятерилась бы! Наукам недо-

стает пособий, для создания которых потребны только количество работников и прилежание. Рукописи античных авторов до сих пор не все изданы факсимиле: пожары уничтожают кодекс за кодексом, и уже навсегда. Историкам литературы необходимы специальные словари к великим писателям. Астрономы тщетно ждут ряда необходимых вычислений. Стыдно сказать, но в филологии поныне приходится пользоваться сводами XVII в. по отношению к латинской литературе. Это — несколько примеров из знакомых мне областей, но то же — и в других отраслях знания. А что сделано человечеством, чтобы занять достойное положение в семье обитателей нашей солнечной системы?

20

Достигли ли человеческие языки высокого развития, или нет? Мы могли бы ответить, если бы для сравнения знали хотя бы один язык неземного происхождения: способ обмениваться мыслями на Марсе или Венере. Пока приходится довольствоваться догадками. В современных языках слова нередко меняют значение при самом незначительном изменении в произношении. По-русски достаточно изменить твердость или мягкость окончания: «быть» и «быт», «конь» и «кон», «рань» и «ран», или одну конечную согласную: «рок», «рог», «рох» (фантастическая птица), «мог», «мох», «мок» (от «мокнуть»), и даже мы умеем разно произносить: «год» и «гот», «лёд» и «лёт», тем более — «Лот». Еще больше таких примеров во французском языке, богатом омонимами, в английском — с его неопределенным произношением неударных слогов, в итальянском — с его отличием, почти неуловимым для иностранца, «о» открытого (aperto) и закрытого (chiuso), в китайском языке значение слова меняется от высоты звука при произношении гласной. Но ведь эти отличия кажутся «незначительными» для нас! Не покажутся ли они грубыми для более утонченного слуха жителей иной планеты?

22

Возможны ли вообще междупланетные сношения? Во всяком случае, в них, в идее, нет ничего, противоречащего данным науки. Может быть, «путешествия» с земли на другую планету мало вероятны в силу того, что потребовали бы

слишком много времени (что создает слишком много технических затруднений: необходимость везти огромный запас кислорода, пищи, воды). Зато беспроволочный телеграф открывает широкие перспективы для «переговоров». Если бы человечество, вместо войн, посвятило свои силы такому делу, может быть, приемниками исключительной силы нам уже удалось бы уловить «сигналы» иных миров. Что до сих пор в этом направлении нами сделано так мало — ставит нас на низкую ступень развития среди обитателей вселенной. Впрочем, и жители других планет до сих пор не сумели определенным образом заявить о себе — земле: это, до некоторой степени, оправдывает нас.

29

Говорить «просто» и говорить «понятно» — не синонимы. Для не-специалиста может быть «непонятно» и то, что сказано очень просто. Для читателя, знакомого с поэзией, стихи Тютчева и Фета — просты, для того, кто впервые берется за стихи,— непонятны. Чтобы написанное было просто, это должен сделать писатель; чтобы написанное было понятно, этого должен достичь читатель. Малларме писал очень не просто, но для знающих его манеру — его сонеты вполне понятны. Стоит ли учиться, чтобы понять данного писателя,— дело выбора. Иные изучали санскрит, чтобы в подлиннике читать Калидасу.

30

Понимаем ли мы Пушкина? Большинство ответит, что Пушкин всем понятен, в отличие от декадентов и футуристов, и это будет неверно. Для «среднего» читателя в сочинениях Пушкина три элемента «непонятности». Во-первых, чтобы вполне понимать Пушкина, необходимо хорошо знать его эпоху, исторические факты, подробности биографии поэта и т. п. Для несведущего читателя, например, пропадает подлинный смысл стихотворения «Снова тучи надо мною...», намек эпиграфа ко 2-й главе «Евгения Онегина»: «O rus! Hor [atius] — О Русь!» (Каламбур, распространенный в начале XIX в., во Франции, между роялистами), выражение: «Надев широкий боливар», упоминание: «Приди в чертог ко мне златой» и мн., мн. др. Во-вторых, необходимо знать язык Пушкина, его словоупотребление.

Не зная, например, что для Пушкина «пустынный» значило «одинокий», нельзя понять стихов: «Звезда пустынная сияла», «Свободы сеятель пустынный» и др.; подобно этому необходимо знать, что «ничтожество» значило «небытие», «презрительный» — «достойный презрения», «добыча» — «жертва» и т. д. и т. д. В-третьих, необходимо знать все миросозерцание Пушкина, чтобы не ошибиться в толковании таких стихотворений, например (обычно толкуемых неверно), как: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Клеветникам России» и др. Сказанное — только намеки, но несомненно «средний» читатель, если не изучал Пушкина особо, в 4 случаях из 5, не понимает подлинного смысла в стихах великого поэта... А в-четвертых, у Пушкина *очень много* выражений, допускающих два или три понимания. Так, например, стихи: «по кровле обветшалой вдруг соломой зашумит» можно толковать: «зашумит *соломой* (abl. instr), т. е. ворочая солому на крыше, или «зашумит, как солома» (abl. modi), т. е. подобно тому, как шуршит солома; стихи: «пусть у гробового входа» и т. д. можно толковать: «пусть» — как пожелание (обычное понимание) и «пусть» — как уступление, в смысле «пусть даже». Опять, это лишь — примеры из сотен. Пушкин *кажется* понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине.

31

Учебники словесности определяют *басню*, как «животный эпос»,— несуразно и неверно. Лучшие басни Эзопа, Федра, Лафонтена, Крылова опровергают такое определение. Басня «Дуб и трость» говорит не о животных, «Пушки и паруса» тоже, в «Демьяновой ухе» и десятке других действуют люди. Басня — символический рассказ, в котором действующие лица — олицетворения *одной* какой-нибудь черты характера, *одного* какого-нибудь чувства, все равно в образе человека, животного, растения или неодушевленного предмета. Сущность басни — в этой упрощенности: скупость, хитрость, трусость, гостеприимство — все это представлено в басне не как часть живой души, но как нечто существующее само по себе. «Нравоучение» басни вскрывает один из смыслов символа. Нравоучение крыловской басни «Вельможа» доказывает, как много смыслов в символах одной басни.

32

Задача редактора периодического издания — найти хороший материал для очередного выпуска, а не читать все рукописи, присланные в редакцию. В больших редакциях за границей чтение присылаемого — обязанность особого лица, а не редакторов. Многие начинающие авторы заблуждаются, считая (знаю это по опыту), что редакции существуют для того, чтобы читать и критиковать все, что кому-нибудь пришло в голову написать и доставить по адресу.

34

Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них.

35

Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое и многое написанное признает не достойным себя. «Посмертных» страниц у Пушкина больше, чем изданных при его жизни. А оставят ли что-нибудь ненапечатанным, в своих бумагах, гг. X, Y, Z — знаменитости нашего литературного дня?

36

У меня есть стихотворение о радуге, в котором я между прочим признаюсь, что знаю, как объясняет этот феномен современная наука:

Знаю: ты — мечта моя!

Нашелся критик, который яростно разбранил меня за это скромное познание, объявив, что, обладая им, нельзя быть поэтом. Такое откровенное требование, чтобы поэт был непременно невеждою, столь примечательно, что имя критика стоит сохранить: это — Ю. И. Айхенвальд.

IV

1

Сказать, что писатель «оригинален», значит — сказать еще очень мало. Прежде всего никто не в силах (по крайней мере, до сих пор *не был* в силах) освободиться от влияний прошлого, своих предшественников. Нельзя отрицать, что Пушкин был писатель в высокой степени оригинальный. Между тем у Пушкина есть целые стихи, почти буквально взятые у Державина, а сколько образов, сравнений, выражений, повторяющих уже сказанное другими поэтами, русскими и французскими! Кроме того, оригинальность бывает разная. Писатель оригинален, если в родную литературу вносит созданное писателями другого народа: так «оригинальны» были у нас первые «байронические» поэмы Пушкина. Для русской литературы «Борис Годунов» высоко оригинальное создание; но в мировой литературе вся форма трагедии Пушкина, все его приемы творчества в ней — подражание Шекспиру (который тоже подражал своим предшественникам). Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой: таковы были у нас народники 60—70-х годов. Но оригинальным же называем мы писателя, в новой форме развивающего старые темы; во многом (не во всем) такова оригинальность Поля Верлена. Также называем мы оригинальным и того писателя, который идет *дальше* по пути, проложенному другими, как например, Лермонтов, и того, который пытается проложить новый путь, как например, Тютчев.

4

История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с природой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действительными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, Средних веков вставали те же темы, что были разработаны лириками XIX века, но в прежние века не было у поэзии средств воплотить эти темы в

слово. И сейчас есть важные художественные задачи, разрешить которые еще невозможно не по недостатку дарования у отдельных поэтов, а по отсутствию соответствующих средств поэтической техники. Античный поэт мог ощущать то же, что выражено в стихах Гете «Горные вершины...» («In ailen Gipfeln ist Ruh...»), но как было передать это настроение, когда почти единственным средством лирики было олицетворение сил в образе олимпийских богов?

5

Многие еще не забыли того времени, когда наш книжный рынок был завален «пинкертоновщиной». Критика «метала гром и молнии», но справедливо ли? Если мерить «детективные» романы тем же мерилом, как великие создания Толстого, Достоевского, Тургенева,— сравнение, конечно, получится нелепое. Но разве все написанное и напечатанное — непременно поэзия? Существуют, например, ребусы, шарады, загадки, и нет причин негодовать на их бытие. Детективный роман, это — высшая форма загадки, иначе — уравнение с одним или несколькими неизвестными, которые предлагается решить читателю. В талантливых романах этого рода уравнение всегда разрешимо на основании данных, сообщенных читателю, но требует для своего решения известного изворота ума. В конце концов чтение детективных романов — то же, что решение хитрых алгебраических и геометрических задач. Пример: «Убийство на улице Морга» Эдгара По, родоначальника всех Габорио и Конан-Дойлев.

6

В одном знакомом мне семействе к прислуге приехал погостить из деревни ее сын, мальчик лет шести. Вернувшись в деревню, он рассказывал: «Господа-то (те, у кого служила его мать) живут очень небогато: всей скотины у них — собака да кошка!» Мальчик не мог себе представить иного богатства, как выражающегося в обладании коровами и лошадьми. Этого деревенского мальчика напоминают мне критики-мистики, когда с горестью говорят о «духовной» бедности тех, кто не религиозен, не обладает верой в божество и таинства.

Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма и других учений, могла иметь такой успех. Причина тому, конечно, политическая. Константину «Великому» (которого правильно было бы назвать Отступником) необходимо было отказаться от прежнего представления об императоре как магистрате народа и утвердить свой новый абсолютизм на внеземном, «божественном» основании. В дальнейшем действовал на варварские народы авторитет Римской империи.

7

Евангелисты, писавшие первые жизнеописания Иисуса, были столь необразованны и наивны, что даже не подозревали возможности проверить сообщаемые ими басни. Так, например, евангелисты без смущения рассказывали что «вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле», притом с условием, чтобы каждый прибыл в тот город, где родился; что Ирод избил всех младенцев мужского пола в своих владениях; что в час смерти Иисуса «сделалась тьма по всей земле», и т. п. Как будто в Римской империи не существовало ни историков, ни летописей, по которым можно было справиться, издавал ли Август столь нелепое повеление (и в каком именно году), допустило ли римское правительство неслыханное зверство Ирода и наблюдали ли сирийские, греческие и египетские астрономы «тьму по всей земле» в час смерти христианского пророка.

8

Когда говорят о междупланетном сообщении, забывают огромность расстояния между планетами. Если лететь в пространстве на воображаемом корабле со скоростью, во много раз превышающей скорость экспрессов, все же потребуется *несколько лет*, чтобы достичь с земли до Венеры, ближайшей к нам планеты. Каков же должен быть этот воображаемый корабль, если он должен вместить в себя запасы воздуха, воды и провианта на такое продолжительное путешествие, не говоря уже о двигательной силе? Кстати. Перед самой войной <1914> проскользнуло известие,

что один пулковский астроном дал полную теорию снаряда-корабля для междупланетных сообщений. И что же использовал он как двигательную силу? То самое, что предлагал еще Жюль Верн в своем «Путешествии на Луну»: взрывчатую силу ракет. Любопытно будет, если фантазия романиста еще раз предупредит науку.

10

Два воспоминания. Когда вышел первый номер журнала «Весы», один критик язвительно насмехался над их фронтисписом, называя его «мистико-астрономически-символическим произведением», и «соображал», что имеет дело с «эмблемой декадентского творчества», а в заключение предлагал премию тому, кто разгадает смысл рисунка. На беду, фронтиспис «Весов» был воспроизведением миниатюры XIV века из молитвенника (Livre d'Heures) графа де Берри, о чем сообщалось в оглавлении каждого номера журнала. Мораль: в любой вещи каждый видит то, что увидеть хочет.

11

Второе. Когда вышла моя книга «Венок», один критик, относясь ко мне весьма благосклонно, уверял своих читателей, что надобно «присмотреться» к образам моей поэзии и тогда они получат «смысл и красоту». После ряда примеров, выписывая лучшие, по его мнению, стихи и сопровождая их похвальными эпитетами, критик восклицал: «Или эта картина восходящего солнца!» После чего были выписаны стихи... изображающие закат. А еще сетуют на поэтов, что они не внемлют голосу критики!

V

1

Повторяю, что говорил не раз: вещи не только являются (become), но и суть (are). С тех пор как эволюционный метод в науке — столь плодотворный по своим результатам — сменил прежнее догматическое отношение к фактам, все словно забыли эту простую истину. Боязнь опять впасть в догматизм побуждает рассматривать все явления

лишь в их эволюции; ученые изучают исключительно *происхождение* а не *сущность*. То же — и в малой области науки о стихе. Говорят о происхождении рифмы, выясняют, как, откуда, почему она возникла, но не пытаются ответить, что она такое. Между тем, узнав происхождение, не всегда знаешь суть. Слово «электричество» производят (и правильно) от греческого «электрон» — янтарь; притягивание натертым янтарем бумажек и другие подобные явления — вот путь, по которому проникали в науку сведения об электричестве; что общего в этой «эволюции» наших знаний с электрической силой, как таковой?

2

Но мы уклонились в сторону, как Креуза... в «Намуне» А. де Мюссе. Revenons à nos rîmes[1]. Рифма возникла в силу того, что новые языки утратили *квантитативность* гласных (их долготу и краткость). В древнелатинской поэзии величина стиха измерялась числом стоп, причем каждая данная стопа всегда занимала определенный промежуток времени, в силу того, что входящие в ее состав гласные требовали определенного времени на произнесение. Слух инстинктивно определял, где конец стиха, восприняв известное число стоп. В новых языках (старо-итальянском, староиспанском, старофранцузском, провансальском и др.) слоги стали произноситься в неопределенные промежутки времени, одни скорее (краткие), другие медленнее (долгие), но каждый был *единицей*, «стопой» в стихе, приравненной всем другим стопам. Явилась потребность отметить конец стиха. Для этого воспользовались одним из второстепенных украшений стиха античного: конечным созвучием, или рифмой. Стихи стали замыкаться рифмами. Таково происхождение рифмы, ее «эволюция», так она явилась в мир (become).

3

Но рифма всегда существовала (например, мы находим много рифм у Овидия), она существует сейчас (так как во всеобщем употреблении), и она всегда будет существовать

[1] Вернемся к нашим рифмам *(франц.)*.

(хотя бы сю перестали пользоваться поэты), как некоторая *возможность* в стихе: короче — рифма *есть* (are). Оставим учебникам стихосложения определять ее внешность. Там будет указано, что настоящая рифма есть совпадение или близкое сходство окончаний слов, начиная с ударной гласной, а в некоторых случаях — с предыдущей согласной; что от *рифмы* отличаются *ассонанс* и *диссонанс*; что рифмы разделяются по окончанию на мужские, женские, дактилические, ипердактилические, на открытые и закрытые, твердые и смягченные и т. д.; по характеру — на богатые и бедные, сочные и обыкновенные, коренные и флективные и т. д.; по смыслу — на составные и простые, тождественные, омонимные и т. д.; по размещению — парные, перекрестные, обхватные и т. д., также двойные, тройные, четверные и т. д. Здесь нас интересует не внешность, а сущность дела. Рифма нам дана как факт; остается вскрыть ее душу. Для этого откроем книги великих поэтов, писавших с рифмами,— Данте, Гете, Гюго, Пушкина,— будем вдумываться в их созвучия. Из этих поэтов всех вернее определил отношение к рифме, кажется, Пушкин:

Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут...

Впрочем, эти два стиха (как и многое в стихах Пушкина, кажущихся такими понятными, такими «несомненными») требуют объяснения. Смысл можно понимать двояко: *кто* приведет? две «сами пришедшие» рифмы приведут третью с собой? Или, после того как две «пришли сами», третью должен «привести» — кто? поэт? Второе толкование нам кажется более правильным, т. е. полагаем, что такой смысл придавал своим словам и Пушкин. «Я с рифмами не стесняюсь. Две придут. Третью я приведу насильно». Иначе говоря: не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приводить»...

4

Но пришедшие ли, приведенные ли рифмы великих поэтов — все имеют одну характерную особенность: они нужны по складу речи, а не только как отметка в конце стиха. То, что послужило поводом к возникновению рифмы, ради чего она появилась (become), стало самой последней из ее обязанностей — даже такой, которой как бы стыдятся, стараются скрыть. Сутью рифмы, тем, что она

есть (are), оказалось нечто иное, и только попутно, кстати, стала она исполнять и обязанности «отметки в конце стиха». На передний план выступили *три* главных назначения рифмы: смысловое, звуковое и символическое; «значение отметки» осталось лишь четвертым. Иногда рифма выполняет все четыре свои назначения, но это редко; чаще — четвертое и лишь одно из первых трех или два из них. Иногда эти первые значения преобладают настолько, что как бы стирают, уничтожают четвертое, казалось бы — неизбежное. Так бывает в рифмах «переносных», например у Эдгара По:

Over the Moun —
tains of the Moon...

На склоне чер-
ных Лунных гор...

Или у Ф. Сологуба:

Алтарю, покрывалу, лингаму
Я открою, что сладко люблю
Вместе Шиву, и Вишну, и Браму я...

«Become» исчезло, поглощенное «are».

5

Смысловое назначение рифмы — выдвигать слова и образы, ставить на них ударение. Слова, поставленные под рифмой, получают особую силу. Пушкин, например, подчеркивает:

Сижу ль меж юношей *безумных*...

Звуковое — дать особую красоту звукам стиха. Примеры — на каждой странице Пушкина, хотя бы:

Сквозь волнистые туманы...

Символическое — напомнить ряд других стихов:

Читатель ждет уж рифмы розы...

Тайна «легкой» рифмы в том, что рифмующееся слово *неизбежно должно* стоять на конце стиха, независимо от того, какое окончание нужно для созвучия:

Альфонс садится на коня,
Ему хозяин держит стремя.
«Сеньор, послушайтесь меня:
Пускаться в путь теперь не время...»

Здесь «легкость» достигнута «естественностью» в размещении слов; но может быть иначе:

И дуб низвергнул *величавый*.

Этой «неизбежностью» Пушкин делает «легкими» даже самые «изысканные» рифмы:

Прямым Онегин Чаïльд-Гарольдом
Садился утром в ванну со́ льдом...

6

Однако уже тот же Пушкин жаловался, что русских рифм — мало. Великий поэт был не вполне прав. Во французском, например, языке большинство слов имеет более богатый выбор созвучий — большинство, но не все: даже банальное «rêve» неизбежно влечет за собою «grève», или «sans trêves», или «lève» и «se lève», как по-русски: «любовь» — «вновь», «кровь», «прекословь». Правда, два-три русских слова излюбленных поэтами, как «сердце», «солнце», «смерть», имеют крайне убогий круг созвучий, но таких слов немного. Эта бедность сторицей искупается безмерным богатством наших рифм по окончанию; французы лишь искусственно отличают женскую рифму от мужской (в народных стихах они путаются), у нас прибавляется рифма дактилическая (трехсложная) и не малое число ипердактилических (4-сложных, 5-сложных и т. д., вплоть до 8-сложных!). Наше неотчетливое произношение неударных гласных дает нам бесконечный выбор приблизительных рифм, звучащих, пожалуй, еще приятнее, нежели вполне точные, например: «светом — поэтам», «алый — провалы», «разом — разум». Наши уцелевшие флексии (коих во французском языке — лишь жалкие следы) дают нам великое разнообразие отношений между рифмами: мы можем рифмовать один падеж с другим, существительное с прилагательным, с глаголом, с наречием, с предлогом, разные формы глагола между собою и т. д., и т. д. Это ли бедность?

7

И, наконец: разве есть по-русски слова, которые не имеют рифмы? Таких *нет*. Каждое слово может быть срифмовано. Больше того: каждая форма слова может быть срифмована. Правда, в последнем случае рифма может получиться натянутая. К слову «лошадь» шутники давно предложили рифму: «огорошить»; аналогичны ей: «опорошить» (по Игорь-Северянински, от «пороша»), «окалошить» (от «калоша»); к слову «месяц» давно найден «навесец» и т. д. Составные рифмы открывают тысячи новых возможностей: «гибель — не па дыбе ль?», «выродок — мира док», «образ — могло б раз»... Но это — шутки. Дело же в том, что поэт, если ему нужно срифмовать определенное слово, всегда может так его *изменить*, что к нему найдется созвучие среди слов в соответственном стихе. Если не рифмуется «ве́ер», то есть много рифм к «веера́»; если мало созвучий к «ветер», то больше к «ве́тра» («метра», «геометра», «фетра», «Pietra»); пресловутое «любовь», в разных формах, т. е. — прибавляя «любови» и «любовью», имеет свыше 150 созвучий; «смерть» вместе со «смерти» и «смертью» (не считая «смертей», «смертям», «смертями», «о смертях») — около 80. Многие ли французские рифмы богаче? Разве «amour» или «enchantement», но «our» и «ent» ведь это наши — «он» и «енье»!

8

Владеющий стихом никогда не подчиняется рифме. Когда говорят о Пушкине: «у него это *для рифмы*», мне только смешно. «Для рифмы» у Пушкина нет *ничего*, ни одного оборота. Если ссылаются на примеры, то по незнанию. «Музы́ка» с ударением на втором слоге было принятым в дни Пушкина произношением (с французского: la musique, долго споривше́го с латинским: musica); то же «призра́к». Вместо: «Богатыря призра́к огромный» разве трудно было сказать: «И призрак витязя огромный» или что-нибудь в этом роде? То же цитированное выше: «Читатель ждет уж рифмы розы...» Сколько раз сам Пушкин рифмовал слово «морозы» и, конечно, сумел бы продолжать:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей.
Зимы суровые угрозы...

Поэтому, когда Пушкин говорит:

Для звуков сладких и *молитв*,—

мы должны помнить, что сказано: «молитв», а не другое слово. Для Пушкина его стихи были *молитвами*, и он не мог, не хотел поставить здесь иное слово.

9

Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах. Только поэт-педант сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам.

VI

1

«Выбери себе героя — догони его, обгони его»,— говорил Суворов. Мой герой — Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, оставалось у него в бумагах ненапечатанными,— мне становится не жалко моих, не ведомых никому работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго, д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю Средних веков,— мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался.

2

В чем я считаю себя специалистом.

В наши дни нельзя быть энциклопедистом. Но я готов жалеть, когда думаю о том, чего я не знаю. По образованию я историк. В университете работал специально над Ливием, над Великой французской революцией, над Салической правдой, над русскими начальными летописями, частью над эпохой царя Алексея Михайловича. Еще занимался я в университете историей философии, специально изучал Спинозу, Лейбница и Канта. О Лейбнице писал даже свое «зачетное» сочинение... Но это было давно, и эти знания я наполовину растерял.

Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII век, эпоху Пушкина и современность. Я специалист по биографии Пушкина и Тютчева и никому не уступлю в этой области. Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. Вообще осведомлен во всеобщей истории литературы. Работая над своим «Огненным ангелом», я изучил XVI век, а также то, что именуется «тайными науками», знаю магию, знаю оккультизм, знаю спиритизм, осведомлен в алхимии, астрологии, теософии.

Последнее время исключительно занимаюсь Древним Римом и римской литературой, специально изучал Вергилия и его время и всю эпоху IV века — от Константина Великого до Феодосия Великого. Во всех этих областях я, в настоящем смысле слова, специалист; по каждой из них прочел целую библиотеку.

В разные периоды жизни я занимался еще, более или менее усердно, Шекспиром, Байроном, Баратынским, VI веком в Италии, Данте (которого мечтал перевести); новыми итальянскими поэтами... Я довольно хорошо знаю французский и латинский языки, сносно итальянский, плоховато немецкий, учился английскому и шведскому, заглядывал в грамматики арабского, еврейского и санскрита... В ранней юности я мечтал быть математиком, много читал по астрономии, несколько раз принимался за изучение аналитической геометрии, дифференциального и интегрального исчисления, теории чисел, теории вероятностей... Блуждая по Западной Европе, посещал музеи, кое-что узнал из истории живописи, разбираюсь в шко-

лах и грубой ошибки не сделаю, не смешаю ломбардца с болонцем или старого француза со старым фламандцем...

Но боже мой! боже мой! Как жалок этот горделивый перечень сравнительно с тем, чего я *не знаю*. Весь мир политических наук, все очарование наук естественных, физика и химия с их новыми поразительными горизонтами, все изучение жизни на земле, зоология, ботаника, соблазны прикладной механики, тайны сравнительного языкознания, к которому я едва прикоснулся, истинное знание истории искусств, целые миры, о которых я едва наслышан,— древний Египет, Индия, государство майев, мифическая Атлантида, современный Восток с его удивительной жизнью, затем медицина, познание самого себя и умозрения новых философов, о которых я узнаю из вторых, из третьих рук... Боже мой! боже мой! Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня.

VII

Да, это — воля роковая,
Да, это — голос твой, народ!

Да, это — роковая воля, это твой голос, народ. Пусть спорят с тобой другие, поэт почитает тебя. Поэт живет тем, что создал ты: твоим словом. Ты затаил в слове свою душу. Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. Ему нет жизни вне народа. Он жив, пока жив народ и им созданный живой язык. Поэт! повинуйся народу, ибо без него ты только музейная редкость.

VIII

<1>

«Непонятность» поэтического произведения может (для данного читателя) происходить от разных причин.

1) Поэт может говорить о «малоизвестном». Понятие «мало» — растяжимое. Что для одного «малоизвестно», другой знает чуть не с пеленок. Человеку совершенно необразованному будут непонятны стихи Пушкина, в которых есть намеки на факты исторические. Человеку мало

культурному будут непонятны стихи Тютчева, потому что нужен известный навык, известная школа, чтобы понимать утонченную лирику. Нашим критикам непонятны намеки Вяч. Иванова на некоторые античные мифы.

Кто установит границы, что именно поэт должен считать за известное читателям? Правильнее считать, что одни создания поэзии доступны широким кругам читателей, другие — более узким, но о художественной ценности этих созданий судить по этому признаку нельзя никак.

2) Поэт может говорить о фактах, известных лишь небольшому кругу лиц или даже ему одному: это встречаем мы в созданиях узко интимных. Таковы, например, иные стихи Мюссе, Фета, Верлена. Такие стихи непонятны без биографического комментария. Но, в сущности, почти каждое лирическое стихотворение такого комментария требует. Мы гораздо больше понимаем, например, любовную лирику Пушкина, когда знаем обстоятельства, вызвавшие то или другое стихотворение. Эта непонятность опять не имеет никакого отношения к художественной ценности поэтического произведения. Дело поэта — лишь обсудить, какие стихи стоит печатать, не давая к ним нужного комментария. Да и то, почему он должен заботиться об том, чтобы его все поняли теперь же? Он отдает свои стихи читателям, и уже дело критиков (истинных) и биографов (будущего) сделать их «понятными» читателям.

<2>

В моей повести XVI века «Огненный ангел» появляются Фауст и Мефистофель. Все, что они делают и говорят, совпадает с тем, что рассказывает о Мефистофеле и докторе Фаусте Иоганн Шпис, написавший об них книжку в 1557 г. Довольно естественно, что Шпис, живший в XVI веке, изобразил своих героев людьми XVI века, со всеми особенностями мышления и понятий того времени. Нашелся, однако, такой критик (Георгий Чулков), который стал упрекать Мефистофеля «Огненного ангела» в том, что речи его недостаточно умны, что Мефистофель Гете — умнее. Неужели критик был не осведомлен, что Гете писал «Фауста» в конце XVIII и начале XIX века?

‹3›

В одном из своих стихотворений я говорю:

Я долго жизнь рассматривал и присматривался к ней...

Из этих наблюдений над жизнью меня особенно интересовало изменение отношений ко мне различных лиц в зависимости от изменения моего положения в «свете» как человека и в особенности как писателя. Случалось, что лица, прежде относившиеся ко мне с высокомерной снисходительностью, а то и с явным пренебрежением, начинали заискивать передо мной, и те, кто когда-то презрительно высмеивали мои стихи, потом уверяли меня в своей особенной любви к моей поэзии. Бывало и наоборот: мои «поклонники» от похвал (иногда и печатных), от которых мне порой делалось не то что неловко, но прямо совестно,— с переменой обстоятельств обращались в лютых критиков моих стихов. Тот, кто писал, что я «должен быть признан первым русским поэтом наших дней», спустя три года заявлял, что я «а-поэт», совсем не поэт, не только не первый, но даже не из последних, менее поэт, чем они... Конечно, убеждения меняются, но, во-первых, такие скачки похожи не на смену убеждений, а на выворачивание перчаток, а во-вторых, любопытно, что смены эти всегда совпадают с моим отношением к какому-либо литературному предприятию. Для иных я перестаю быть «первым поэтом» и становлюсь «а-поэтом», когда перестаю редактировать журнал или прекращаю ежемесячные критические обозрения в каком-либо издании...

‹4›

Борис Садовской спросил меня однажды:

— В. Я., что значит «вопинсоманий?»

— Как? что?

— Что значит «вопинсоманий»?

— Откуда вы взяли такое слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et Orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. Набор случайно

рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

В следующем издании книги — в собрании «Пути и перепутья», я, разумеется, исправил этот стих, и в нем стоит, как должно: «огнем воспоминаний», но до сих пор я со стыдом и горем вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсомании»! Неужели до сих пор какие-либо мои читатели искренне думают, что я когда-нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько.

Мораль: прочитывай «чистые листы» печатаемой книги.

‹5›

Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гете, или Монтеня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва мечтаешь достигнуть, и я утешен.

‹6›

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Я этот последний стих Пушкина принимаю буквально. Я верю, что Пушкин реально плакал, плакал слезами «над вымыслом». Ибо я сам слишком хорошо знаю эти слезы над книгой... о, конечно, наедине, в своем кабинете, когда дверь хорошо заперта.

ПРАВО НА РАБОТУ

Чацкий уверял:

> Когда ж пространствуешь, воротишься домой,
> И дым отечества нам сладок и приятен.

Не скажу, однако, чтобы среди «дымов» отечества, встретивших меня по возвращении в Россию, после моей летней поездки в Голландию, мне показались «приятными» две рецензии о моих книгах, помещенные за мое отсутствие в «Утре России «(№№ 149 и 179) К. Д. Бальмонтом. Дело, конечно, не в том, что Бальмонт отнесся к моим книгам отрицательно: с таким отношением критики я встречался достаточно часто, и оно меня тревожит мало. К тому же и мне случалось высказываться резко отрицательно о многих книгах Бальмонта (последнего периода его деятельности). Года два назад я писал: «Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово; будет ли он писать еще или нет, уже не важно» («Далекие и близкие», стр. 106). Теперь Бальмонт пишет обо мне: «Можно опасаться, что Валерий Брюсов, как лирический поэт, близок к смерти». Остается только сказать, что мы «поквитались». И если не показались мне «приятным дымом отечества» заметки Бальмонта, то не столько по своему содержанию, сколько по другим причинам, говорить о которых было бы здесь излишне. Уважая свободу критики и признавая совершенно справедливым давний обычай не возражать на рецензии, я вовсе не имею в виду защищать свои стихи и свои рассказы от приговоров Бальмонта. Притом о тех же самых книгах, которые разбирает Бальмонт, мне уже пришлось читать отзывы прямо противоположные. Если Бальмонт находит, что я «беллетристического даро-

вания безусловно лишен», то один французский критик, по поводу тех же рассказов, неумеренно сравнивает меня со Стендалем («Mercure de France», № от 16 августа этого года). При такой противоречивости мнений, мне естественно думать, что преувеличивают оба: и не совсем уж я неспособен писать рассказы, и до Стендаля мне далеко... Но, это все оставляя в стороне, я не считаю возможным вообще обойти молчанием заметки Бальмонта, потому что в них мой критик с чрезвычайной категоричностью решает один общий вопрос, важный для всех пишущих и любящих стихи,— и решает весьма произвольно.

Высказав предположение, что я, «как лирический поэт, близок к смерти», Бальмонт доказательство этому видит в том, что в последнем издании моих стихов некоторые юношеские стихотворения напечатаны в измененном, исправленном виде. Бальмонт пишет решительно: «Лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов... Лирическое стихотворение есть молитва. Но кто же в молитве меняет слова? Неверующий» и т. д. Такое заявление можно объяснить только или настойчивым желанием *во что бы то ни стало* подыскать доказательство своей мысли, или увлечением красивыми словами, реального смысла лишенными. Как хороший знаток литературы (да и нужно ли для того быть «знатоком»?), Бальмонт не может не знать, что переделывали, исправляли свои стихи едва ли не все поэты в мире. Не странно ли говорить, что «лирика не допускает вариантов», когда достаточно открыть любое критическое издание выдающегося поэта, чтобы найти там именно варианты лирических стихотворений. Переделывали свои создания уже Вергилий и Гораций, переделывали свои ранние лирические стихи Гете и Шиллер, переделывал Пушкин, превращая свои сравнительно слабые юношеские наброски в шедевры, которые мы все теперь знаем наизусть (из весьма многочисленных примеров назову стихи: «Богами вам еще даны...»), переделывали: Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Фет. Неужели же Бальмонт будет утверждать, что все эти поэты, принимаясь за переделку своих стихов, тем самым становились, «как лирические поэты, близки к смерти»? Неужели Пушкин, готовя первое издание своих стихотворений (1826 г.) и переделывая для него свои (давно напечатанные) лицейские стихи, заслуживал название «Тришки, перекраивающего свой кафтан» (сравнение Бальмонта)? Неужели Баратынский, в каждом новом

издании видоизменявший свои прежние стихи, был «неверующим в свои молитвы»? Неужели Тютчев совершил грех против творчества, значительно переделав, через много лет по написании, свое стихотворение «Люблю грозу в начале мая» и придав ему ту совершенную форму, в которой оно вошло во все хрестоматии? Неужели столь же мало понимали законы лирического творчества и Лермонтов, и Фет, и все другие любимые нами поэты, упорно исправлявшие свои стихи, не зная, к своему стыду, правила Бальмонта, что «лирика не терпит переделок»?

По моему глубокому убеждению, утверждение Бальмонта (что поэт не имеет права исправлять, совершенствовать свои стихи) не только не выясняет вопроса, «близок ли я, как лирический поэт, к смерти», не только не соответствует фактам, но и по существу своему ложно, а как принцип, крайне вредно. И вовсе не для защиты своих стихов, но ради интересов всей русской поэзии и ради молодых поэтов, которые могут поверить Бальмонту на слово, я считаю своим долгом против его категорического утверждения столь же категорически протестовать. Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами; пример Гете и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились *работать* над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бессчетные варианты лирических стихов Гете, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, причем он еще добавляет: «И если пережитое мгновение будет неполным в выражении — пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»: поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как часто даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами. Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд,— это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Хороши или нет мои стихи, улуч-

шил я их или испортил своими поправками (кстати сказать, сделанными много лет назад и уже помещенными в изд. моих стихов 1908 г.), об этом, повторяю, я не сужу. Но я должен здесь сказать, что уверение Бальмонта, будто поэты не имеют *права на работу*, показывает только, что теоретические рассуждения — не его область.

Когда-то Бальмонт обмолвился:

Поэт
Моложе, наивней ребенка.

Сам Бальмонт всегда был только поэтом, и в своих стихах, и в своей критике. Когда он с наивностью поэта (или ребенка) передает свои впечатления от прочитанных книг, у него это выходит почти всегда интересно и мило. Но когда он пытается обосновать свои взгляды, ему случается, тоже почти всегда, высказывать суждения, настоятельно требующие исправления. И мне очень жаль, что Бальмонт не ограничился заявлением своего мнения обо мне, отказавшись от несвойственного ему дела — свое мнение доказывать. Мнение Бальмонта можно принять или не принять, но на несостоятельность его общих рассуждений указать было необходимо.

1913

ДАНТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

«Данте современности»: из всех сравнений, которыми критики и историки литературы пытались определить значение Эмиля Верхарена[1], как поэта, это — едва ли не самое удачное. Не потому, чтобы между поэзией Данте и поэзией Верхарена было существенное сходство; напротив, по своему пафосу, они скорее противоположны. Мистик, временами становящийся схоластом, замыкающий мечты в строгие терцины своей «Комедии», Данте мало похож на реалиста, почти позитивиста, Верхарена, страстного поклонника точного знания, проповедника его успехов, пророка его безграничных возможностей, поэта, смело пренебрегающего условными метрами, ищущего новых, ему одному свойственных ритмов. Данте, в значительной степени,— синтез прошлого, высшее выражение средневековья, которое, в его дни, было уже на исходе в Италии, подступившей к своему первому Возрождению. Верхарен — весь в будущем; он стремится угадать то, что только наступает, во всем ловит первые проблески того, что осуществится в полноте только после нас, всю жизнь носится с мечтой написать книгу, в которой не было бы «ничего современного, а лишь будущее». Но Данте и Верхарен сходны в одном, все же очень существенном: в своем значении для их века. Верхарен и Данте, оба, воплощают в себе весь свой век, отраженный у великого итальянца в идеях и образах «прошлого», у великого фламандца — в идеях и образах, выхваченных из «буду-

[1] По-русски обыкновенно пишут Э. Верхарн, и, каюсь, я, первый познакомивший русских писателей с Верхареном, сам виноват в этой транскрипции. Она — неверна и основана на неспособности французов ставить ударение иначе, как на последнем слоге слова. Правильно фламандскую фамилию поэта (Verhaeren) надо выговаривать: Верхарен (или, еще точнее: Ферхарен). *(Прим. В. Брюсова.)*

щего». Все то лучшее, что одушевляло людей на рубеже XIII и XIV веков, запечатлено в неумирающей поэме флорентийского изгнанника; все то лучшее, чем жили мы на рубеже XIX и XX веков, найдут грядущие поколения в «мятежных стихах» Эмиля Верхарена. К нему вполне применимы слова Тютчева, сказанные по поводу кончины Гете:

На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом,
Воспитанный его чистейшим соком,
Развит чистейшим солнечным лучом,
С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал...

Эмиль Верхарен — великий поэт: надо ли это повторять после того, как это было сказано критиками всех направлений и всех станов! В книгах Верхарена каждый находит то, что ищет, потому что в душе Верхарена есть струны, созвучные со всеми струнами современности. Эстет считает Верхарена близким себе, как изумительного мастера формы, нашедшего новые ритмы для французского стиха, полнее всех других разработавшего и поистине создавшего vers libre[1], умеющего, как редко кто другой, играть аллитерациями, ассонансами, рифмами. Художник любит Верхарена за пламенную яркость его образов, за дерзостную смелость его метафор, за живую картинность его описаний и изображений, встающих перед глазами столь же отчетливо, как если бы они были написаны красками на полотне. Философ ценит творчество Верхарена за то, что оно насыщено мыслью; то путем символизации, то исходя непосредственно из отвлеченной идеи, Верхарен, в своих поэмах, всегда ставит себе общие проблемы мысли, и можно сказать, что все вопросы, волновавшие за последнее полстолетие умы наших современников, нашли свое выражение в его стихах, были им вновь разработаны и, так или иначе, решены методами искусства. Человек науки приветствует в Верхарене ее певца, одного из первых «научных поэтов», осуществившего на деле благородную мечту Рене Гиля — найти синтез точного знания и искусства; Верхарен не только поет гимны науке и ее благостной мощи: он переливает в стихи ее последние откровения, превращает в живые образы то, что учеными дано в форме отвлеченных идей. Но и мистик не отходит от книг Верхарена с разочарованием, хотя один из рус-

[1] Свободный стих *(франц.)*.

ских критиков нашел возможным охарактеризовать поэта странным, оксюморным, сочетанием слов: «мистик безбожия»; дыханием тайны овеяны многие лучшие создания Верхарена, и целый период его деятельности («Les Soirs», «Les Débâcles», «Les Flambeaux noirs», отчасти и «Le cloître»[1]) был посвящен попыткам силой интуиции, если не религиозного, то художественного прозрения заглянуть за предел доступного знанию, рассудочному. «Своим поэтом» давно объявили Верхарена и социологи, так как он один из первых ввел в поэзию социологические темы, стал в лирических поэмах говорить о том, о чем ученые говорили раньше лишь рядами статистических цифр, холодных сопоставлений, доказательств, выводов; от изучения фактов борьбы города с деревней, через разбор значения фабричной промышленности, через обсуждение вопроса о милитаризме, через характеристику капитализма и пролетариата, через ослепительные картины революций, до изображения, в поэмах и в драматической форме, утопического лучшего будущего — творчество Верхарена пересматривает весь строй современной жизни, обличает его гнилые основы и указывает средства обновить его.

Но есть еще обширный круг людей, которые считают Верхарена преимущественно «своим поэтом»: это — его соотечественники, соплеменники, жители Фландрии. Для них Верхарен — поэт «родной» и «народный». Маленькая Бельгия, бывшая когда-то Фландрией, великой, могучей, славной, видит в Верхарене национального певца своего яркого прошлого, своего скромного, но исполненного надежд настоящего и своих гордых мечтаний о лучшем будущем. И Верхарен не устает славить свою родину, которую любит безотчетной любовью сына к матери, не устает изображать ее пейзажи, виды ее могучих рек, перегороженных грандиозными плотинами, ее тучных пастбищ, кудрявых лесов, сумрачных дюн, и «ее» моря,— рисовать картины ее «городков с коньками» («les villes à pignons»), типы их незаметных обитателей, особенности народных празднеств (кермессы), прелесть памятников ее старины,— вызывать из забвения образы ее «героев», давнего и недавнего прошлого, всех этих Вильгельмов, Филиппов, Бодуэнов, с красивыми прозвищами «Смелый», «Железная рука», «Прекрасный», так много говорящими родному во-

[1] «Вечера», «Разгромы», «Черные факелы», «Монастырь» *(франц.)*.

ображению. Серия сборников Верхарена «Toute la Flandre»[1], несомненно, должна стать в Бельгии национальной книгой (и становится уже, так как она принята в школах) и национальной гордостью, любимым чтением детей и взрослых, всех, кому дорога родная страна,— почти тем же для Фландрии, чем для Эллады были поэмы Гомера. «Вы цените в Верхарене мыслителя, новатора стиха, поэта-ученого,— могут сказать фламандцы,— мы же ценим и любим в нем певца нашей страны, выразителя нашей души, наш собственный голос!»

Однако таким перечнем далеко не исчерпаны круги читателей, которые найдут в Верхарене «свое». Тот, кто любит интимную лирику, полюбит Верхарена за его задушевно-нежные песенки «Светлых, послеполуденных и вечерних часов» («Les Heures Claires», «Les Heures d'aprèsmidi», «Les Heures du Soir»). Кто предпочитает поэзию природы, проникновение в ее стихийную жизнь, в духе нашего Тютчева, тот возьмет книгу Верхарена о двенадцати месяцах года («Almanach»[2]) или будет перечитывать его проникновенные стихи о дожде и снеге, о море и равнинах, о вечерах и восходах, особенно же о ветре, который как-то исключительно близок и понятен поэту и для изображения которого он нашел наиболее певучие, наиболее звукоподражательные ритмы. Поклонник античного мира увидит в драме Верхарена «Елена Спартанская» ожившей архаическую Грецию, со всей ее красочностью, пышностью, сложно-примитивной страстностью. Ищущий сильных страстей, буйства чувства — будет вполне удовлетворен пылкой, немного романтической трагедией о «Филиппе II», в которой трагический пафос достигает высшего напряжения. Любителю фольклора много скажут «Легенды» Верхарена, в которых он использовал родную старину, ее предания, обычаи, песни, поговорки. Изучающий пластические искусства не пройдет мимо вдумчивых, уже становящихся классическими, монографий Верхарена о Рембрандте и Рубенсе, мимо его же работ о Джемсе Энсоре, Тео ван Риссельберге и других современных художниках, но, может быть, еще с большей радостью откроет стихи Верхарена, посвященные «старым мастерам», и его поэмы, воссоздающие в словах весь яркий и мощный мир образов Рубенса и его последователей... И еще многие дру-

[1] «Вся Фландрия» *(франц.)*.
[2] «Календарь» *(франц.)*.

гие найдут в творчестве Верхарена отзыв на свои самые заветные мечты, увидят те же пути, по которым шли сами, услышат ответ на вопросы, которые мучат их самих...

Замечательно, однако, что при таком разнообразии тем, затронутых творчеством Верхарена, которое делает из его поэзии — целую, замкнутую в себе, вселенную, она, в громадной своей части, заключена в формы лирического стихотворения. В этом отношении Верхарен составляет редкое исключение в ряду великих поэтов. Все они, без исключения, от лирических порывов юности обращались потом преимущественно к иным формам поэзии, надеясь более полно выразить свое понимание мира, свои идеалы, свои, переработанные раздумием, впечатления,— в эпическом рассказе, в повести, в прозе, в драме. Данте, с которым так хочется сравнивать Верхарена, не остановился на сонетах и канцонах «Новой жизни», но предпочел свободную форму терцин, чтобы создать ту всеобъемлющую «Комедию», которой преклонение потомков придало двояко-справедливое наименование «Божественной». Гете лучшие силы своего гения и существеннейшую часть своей жизни отдал на создание «Фауста». Гюго, наряду с тридцатью томами стихов, дал еще большее число томов прозы и драм. Наш Пушкин жаловался, что «лета шалунью рифму гонят», и с годами все реже и реже отдавался чистой лирике. Верхарен, которого нельзя назвать поэтом не плодовитым (им до сих пор написано уже свыше сорока томов), неизменно тяготеет к одной излюбленной им форме: лирической поэмы. Рядом с десятками сборников стихов у него стоят всего четыре драмы («Зори», «Монастырь», «Филипп II», «Елена Спартанская»), в которых наиболее сильные части, в сущности, те же лирические стихи, вложенные в уста действующих лиц, да две-три книги прозы, в которых автор выступает скорее как ученый, как исследователь, а не как художник. Почти вовсе не делал Верхарен попыток овладеть формой эпоса, художественного повествования. Если не считать юношеских рассказов Верхарена («Les Contes de Minuit»[1], книжка, изданная в 1885 г. и с тех пор автором не переиздававшаяся), если исключить книгу «Легенд» («Petites Légendes»[2]), которые не более «эпичны», чем поэмы других книг, придется говорить лишь о том романе, который задуман поэтом уже несколько лет назад и который все еще ждет своего завер-

[1] «Полуночные сказки» *(франц.)*.
[2] «Маленькие легенды» *(франц.)*.

шения... Несмотря на свой возраст (ему теперь около шестидесяти лет), Верхарен остается лириком по преимуществу, и все, что он хочет сказать людям, он стремится и умеет выразить в форме лирического стихотворения.

Но зато как широко раздвинул Верхарен пределы того, что мы называем «лирическим стихотворением», а французы — «поэмой» («poème»)! Многое, что раньше вмещалось не иначе, как в повесть, роман, драму или даже специальное научное исследование, вошло у Верхарена в тесные рамки лирической пьесы. Поэма, под пером Верхарена, то обращается в психологию типа («Банкир», «Трибун», «Монах», «Тиран» и др.), то в символ, за реальным содержанием кроющий бессчетные аналогии («Кузнец», «Перевозчик», «Канатчик», «Звонарь» и др.), то в философский анализ чувств («Женщины», «Вечная», «Любовница», «Амазонка» и др.), то в отвлеченный трактат по одному из «проклятых» вопросов («Числа», «Знание», «Культы», «Боги», «Книги» и др.), то в пламенную ораторскую речь, словно приготовленную для парламентской трибуны («Учитель», «Моя раса» и др.), то в проповедь «священника без церкви», то в толкование исторического факта,— оставаясь и песней, и лирической исповедью, и молитвой, и ритмическим раздумием, и стихотворным рассказом. При такой широте захвата лирика Верхарена должна была вместить в себя и множество образов, понятий и слов, которые прежде казались чуждыми поэзии. В стихи-трактаты вошли научные термины, внезапно загоревшиеся новым огнем, словно бы из них, как из кремня, выбили искры другие слова, неожиданно оказавшиеся рядом. В стихи-анализы вошло много отвлеченных понятий, которым Верхарен умеет придать какую-то пластичность, снабжая их яркокрасочными эпитетами. В стихи о современности должны были войти все образы нашей современной жизни, все то, с чем мы сталкиваемся теперь почти ежедневно и что еще недавно считалось слишком новым и слишком прозаическим, чтобы занимать место в поэзии. Верхарен первый сделал[1] в поэзии тот шаг, который, в сущности, был неизбежен после Бодлера и опытов реалистической школы: создал поэзию нового города,— города, залитого электрическим

[1] Справедливость заставляет нас оговориться, что еще раньше Верхарена поэзию современного города стремился дать Рене Гиль в своей книге стихов «Le Vœu de vivre», но книга эта не получила широкого распространения и никакого влияния на литературу не оказала. *(Прим. В. Брюсова.)*

светом, изборожденного трамваями и автомобилями, с небом, застланным паутиной телеграфных и телефонных проводов, с дымными вокзалами по окраинам. Лирика Верхарена вправе сказать о себе: «Я — вся современность, и ничто современное мне не чуждо».

Эта последняя сторона творчества Верхарена,— отражение в нем современной городской жизни,— дает некоторое право называть поэта «первым футуристом», поскольку сам футуризм хочет быть поэзией нашего времени, отображением ускоренного темпа нашей жизни. XIX век не однажды называли веком машины, и это, конечно, одна из отличительнейших черт миновавшего столетия. Поэзия Верхарена, полно воплотившая в себе этот век, не могла не стать и поэзией машины. Не только «творения бога», от луны и звезд до малых цветиков и былинок в поле, от незримых ангелов до певучих пташек в весеннем лесу,— что всегда было достоянием искусства,— но и все создания рук человеческих объявил Верхарен достойными гимна и оды. Рядом с природой «живой»,— человеком и всеми формами животной жизни на земле,— и рядом с природой «мертвой» — плодами, цветами, всем «царством Флоры»,— Верхарен поставил природу «мертво-живую», чудесный мир стале-железно-кирпично-стеклянных созданий, одушевленных волей их творца — человека. Из его стихов поднялись тридцатиэтажные небоскребы, подпирающие небо фабричные трубы, лопасти и колеса могучих машин; из его стихов раздалось гудение паровозов, свист трансокеанских пароходов, жужжание аэропланных пропеллеров. Эти звуки смешались в его поэзии с фабричными гудками, со звоном золота в банкирских конторах, с громовыми речами агитаторов на митингах, с тихими жалобами бедняков, замерзающих на больших дорогах, ведущих в «город со щупальцами». Но если это и дает внешнее сходство некоторым стихам Верхарена со стихами футуристов, у которых в изобилии сыплются названия всяких современных вещей (особенно часто автомобиля и аэроплана), то внутренне его стихи отстоят от футуризма бесконечно далеко. Что в футуристической поэзии остается неоформленным хаосом, то в поэзии Верхарена приведено в систему; что для футуристов — только мертвые вещи, приманчивые своей новизной, то для Верхарена — звенья в длинном ряду других, образующих прочную цепь от современности к будущему.

Это различие возвращает нас к самой сущности поэзии

Верхарена. «Данте современности», Верхарен воспринял душой все «мятежные силы» нашего века, угадал все его «властительные ритмы». Задавшись целью изобразить все «лики жизни», он объединил их в одном, синтетическом лице, обращенном к лучшему, идеальному будущему. Для Верхарена, как явления последних дней, все эти стимеры, поезда-молнии, дирижабли, синематографы, так и старые фигуры кузнеца, канатчика, любовницы, завоевателя,— важны не сами по себе, но как части некоторого гигантского целого, которое поэт схватывает именно как нечто целое. Образы современности и извечные символы, те и другие, в поэзии Верхарена, на своем месте: они органически входят в грандиозную картину, постепенно создаваемую им — бесконечной вереницей его лирических поэм: картину нашего времени. С каждой новой книгой Верхарена все определеннее выступает замечательный план его «Творения» (план, выработавшийся, конечно, без ведома самого поэта). Как поэма Данте, лирика Верхарена должна охватить всю нашу современность, со всеми ее трагическими и смешными, благородными и низменными чертами, с великодушными стремлениями к благу всех и неустанной, алчной погоней за наживой, с ее упорными искапиями истины и с ее безмолвным признанием нового рабства, со всеми ее славными представителями и с тысячами ее незаметных героев. И то, что Верхарен включает в свое «Творение» жизнь своих односельчан и дает такое обширное место своей маленькой родине,— только делает еще более схожим это «Творение» с «Божественной комедией», где также всего больше места уделено согражданам великого изгнанника, гордым и постыдным воспоминаниям о деятелях родной Данте Флоренции. Это общий план работы всей жизни придает удивительную стройность ряду книг Верхарена и позволяет ему из бесконечности впечатлений бытия выбрать лишь нужное ему, подчиняя все — одной, конечной идее. В лирике Верхарена живет, движется, буйственно стремится и радостно трепещет наша современность, ставшая более понятной и более осмысленной для нас через откровение поэта,— все наше настоящее, из которого, в великих содроганиях, готово родиться наше будущее.

1913

ЗДРАВОГО СМЫСЛА ТАРТАРАРЫ

Диалог о футуризме

Лица диалога:

Неистовый критик. Писатель уже немолодой, начавший писать еще при Надсоне, но потом уверовавший в символизм.

Умеренный критик. Писатель более молодой, особенно боящийся прослыть отсталым.

Поэт-символист. Стареющий юноша, с вкрадчивыми манерами.

Футурист. Умеренный, печатавший свои стихи в «Очарованном страннике» и «Мезонине поэзии».

Историк литературы. Лицо скучное. Резонер.

Все пятеро сравнительно давно знакомы друг с другом. Диалог происходит в отдельном кабинете ресторана, за стаканами слабого белого вина (вероятно, шабли), которое историк пьет без всякого удовольствия, а футурист — с явным презрением. Приятели собрались в ресторане после публичной лекции другого футуриста, крайнего (который, к сожалению, в диалоге не участвует), на тему: «Здравого смысла тартарары». Лекция кончилась, как водится, скандалом и теперь, уже с полчаса, служит предметом обсуждения.

Приятели называют друг друга (в том числе и футуриста и он других) просто по имени и отчеству. Неистового зовут Александр Борисович, что можно обозначить буквами А. Б. Точно так же умеренного можно обозначить буквами В. Г., символиста — Д. Е., футуриста — Ж. З., историка — И. И.

Неистовый. — Нет-с, извините! «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля!» Все, чем человечество гордилось тысячелетия: Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Пушкин — приходят какие-то мальчишки и объявляют это все на смарку! *(В волнении неистовый говорит анаколуфически.)* Там были глубочайшие проникновения в самую суть нашего духа, там было торжествующее преодоление, так сказать, нашей земной сущности! То были достижения, откровения, которые мы, люди, могли бы противопоставить жителям иных планет, если бы они однажды явились на нашу маленькую землю! И чем же нам предлагают заменить все это? Нечленораздельными звуками! Века, тысячелетия человечество искало выражения своей коллективной личности, обрело его наконец,— и что же? Нас хотят вернуть к дикому вою троглодитов, который, может быть, и оглушает, но от которого становится только тошно! Нет-с, извините! Позвольте мне остаться с моим Гете и моим Шекспиром!

Умеренный.— Простите, А. Б., дело совсем не в этом. К чему брать крайности? Наш друг, Ж. З., сам, конечно, не разделяет разных диких выходок своих quasi-единомышленников,— начиная с раскрашивания лиц и кончая стихами на языке «дыр-бул-щыл». Такие крайности естественны в молодой школе, притом подвергающейся яростным нападкам. То же самое бывало и в первые годы романтизма, и в первых битвах символистов. Не правда ли, И. И.?

Историк *(внимательно изучая карту вин, не поднимая головы).*— Бывало.

Умеренный *(продолжает).*— Меня смущает не это. Я вполне понимаю возникновение футуризма. Это — порождение современных больших городов, той культуры, о которой так хорошо сказал Игорь Северянин, что она «гнила, как рокфор». С одной стороны, началось повальное увлечение стариной. Маринетти и его товарищи стоном застонали от того преклонения перед старой Италией, которое современным итальянцам жить не дает. А у нас разве лучше? Да одна эпидемия неожиданного восторга перед старыми иконами, которая охватила сейчас всю Россию (а кажется, и не одну Россию), чего стоит! Понятно, что художники завопили: «к черту старину! мы хотим жить сегодня, а не третьего дня!» С другой стороны, на-

стал век машин, механизма. Все «омашинилось», говоря футуристическим языком. Фабрики, телефоны, синематографы, автомобили, аэропланы — без них теперь нельзя себе и представить жизни. Поэты не только могли, но должны были найти во всем этом поэзию. Сами живя в городах, они должны были воспевать не ручейки, поля и моря, а нашу городскую хаотическую жизнь. Поэзия механизмов и есть поэзия футуристическая. Но меня удивляет, что футуристы, вместо того, чтобы исполнять свое прямое назначение, то изображают жизнь первобытных дикарей, то, в самом деле, сочиняют стихи из одних гласных или одних согласных. У них, у футуристов, прекрасная позиция, а они сами от нее отрекаются.

Символист *(вкрадчиво).*— Разве же символисты не изображали современности, не передавали ее ритма? Возьмите стихи Верхарена. Вы там найдете гимны (и какие гимны!) этой самой механичности! *(Спохватившись, с величайшей предупредительностью, к футуристу.)* Впрочем, что же вы ничего нам не возражаете, Ж. З.?

Футурист. —Что тут возражать? Сами вы в своих статьях твердите, что в искусстве важно не «что», а «как». А теперь ставите нам, футуристам, на вид, что мы пишем не о том, о чем следует. Эх, господа, еще немного, и вы будете предлагать нам писать о страданиях бедного мужика, гибнущего от успехов капиталистической культуры! Будьте откровенны: всего дороже вам в поэзии Некрасов.

Неистовый.— Да уж лучше писали бы вы о страданиях мужика, чем о какой-то *ы*, говорящей «у». Хорошая ли вышла бы поэзия, не знаю, но был бы смысл. А теперь ни смысла, ни поэзии.

Символист *(весьма уязвленный словами футуриста).*— Это не я заговорил о «что». Но если вы хотите говорить о «как», то я скажу следующее. Поэзия, вообще искусство — от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе. Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде, так же как в Элладе, в средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эсхила, и Вергилия, и Гартмана фон-Ауэ, и Тютчева нашими братьями. Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами. Идите дальше нас, совер-

шайте новые завоевания в беспредельной области искусства, но вы должны идти от нас через нас. Другого пути нет.

Футурист. —«Поэзия символична!» Что же вы думаете, что это все еще новость. Это так же неинтересно и ненужно, как «дважды два четыре». Вы отстали лет на пятнадцать, проповедуя нам такие истины.

Символист *(изысканно вежливо).*— Я вам ничего не проповедую. Я вам предлагаю на чем-нибудь согласиться, чтобы можно было спорить дальше. Мне чрезвычайно приятно, что вы признаете учение о символе истиной. Отсюда и поведем наши рассуждения.

Футурист.— Да это-то ваше «отсюда» — только общее место. Поэзия символична или поэзия поэтична, что из этого выведешь? Может быть, ваше «учение» имело когда-то смысл, но теперь оно — трещотка, которой играют дети. Как говорит один мой приятель, «символисты опоили русскую литературу специями сладостными, стряпней елейной, супом дерзания и смирения». Довольно с нас ваших приторных кушаний. Оставайтесь со своим символизмом, нам он не нужен.

Неистовый *(про себя).*— Просто вам учиться лень.

Умеренный. — Вы не так поняли Д. Е. Он же ничего не имеет против ваших новых дерзаний и исканий. Он только настаивает, что символизм присущ искусству, должен лежать в основе всякой художественной школы. Вы и сами этого не отрицали.

Футурист *(несколько сердясь).*— Что вы мне затвердили «символизм» да «символизм»! Сами же вы говорили, что символисты были и до «символизма»! Вы так расширили это понятие, что в него, как в бездну, все проваливается. И Эсхил у вас символист, и Блок символист. Однако есть же разница между Эсхилом и Блоком. Вот это-то, что составляет разницу, и было настоящим лицом вашего символизма. Содержание ваших стихов — или назойливая эротика, или вымученное глубокомыслие, форма их — дряблая или сухая. На все вы смотрите извне, ничего, ни одного явления не видите изнутри.

Символист *(явно обидевшись).*— Вы так утверждаете? Обращаю ваше внимание, что вы возвращаетесь к проблеме содержания. Что касается эротики, я возражу вам словами Пшибышевского: «Мы ничего не можем изменить в том факте, что в наше время душа проявляется

только в отношениях полов друг к другу: пусть делают за это упреки душе, а не нам». Наша эротика это — «Языкова прозябший хмель», как прекрасно сказал один поэт. Что же касается упрека, что мы на все смотрим извне, то вы забываете те же песни о городе, которые я только что упоминал. Кажется, мы первые...

Футурист *(перебивая).*— Ваши стихи о городе! Да что вы понимали, что видели в городе! *(Вынимает новую книжку и читает.)* Это у Брюсова такой глупоспокойный игрушечный город:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон...

Вот удивительно! А куда же и направляется дым и огонь городов, как не вверх, и над чем же царит город, как не над долиной! Не то у Маяковского! *(Декламирует.)*

ЗИГЗАГИ И ВЕЧЕР

Адище города окна разбили
На крохотные сосущие светами адки
Как рыжие дьяволы скакали автомобили
Над самым ухом взрывая гудки
А там под вывескоїї где сельди из Керчи
Старый старикашка шарил очки
И заплакал когда в вечернем смерче
Трамвай с разбега взметнул зрачки...

(Опять читает.) «Тут дана не внешне описательная сторона, а внутренняя жизнь города, он не созерцается, а переживается!» Разве не правда?

Символист.— Позволяю себе думать, что не правда, и не потому, что «amicus Plato»[1]. Дело в том, что у Брюсова — синтез города вообще, а у Маяковского...

Умеренный.— Господа, мы никогда не кончим, если будем разбирать отдельные стихотворения и отдельные выражения. Будем говорить о принципах. Каковы бы ни были недостатки символизма, он был той высшей точкой, которой достигло развитие нашей современной поэзии. Установим, как исходный пункт, что новые литературные школы рождаются из предшествующих. Отметая ошибки старших, молодые должны впитать в себя их лучшие достижения. Так создавались все без исключения литературные школы в истории. *(К историку.)* Не так ли, И. И.?

---

[1] Платон друг <но истина еще больший друг> *(лат.)*.

Историк *(неожиданно).*— Не выпить ли нам, господа, кофе с хорошим ликером?

Футурист *(сочувственно).*— Это можно.

Умеренный *(с негодованием).*— Не в этом дело! Установим, как исходный пункт, что футуризм мог родиться только из символизма. Футуристы — это те же символисты, которые хотят, во-первых, отмежеваться от недостойных эпигонов символизма, а во-вторых, отказавшись от некоторых ошибок символизма, привнести в него свое новое...

Футурист.— Вам угодно все примирять: все, мол, символисты, и прекрасно. Но мы вовсе не желаем быть продолжателями или исправителями символизма. Совсем не из символизма мы «рождаемся». И, если уже говорить откровенно, ничего общего с символистами у нас нет.

Неистовый.— Ну, вот и договорились. Сознаетесь, что вы без роду, без племени. Пушкина — к черту, символистов — на смарку, пришли мы, футуристы, и с нас начинается первый день творения. Раньше ничего не было: один хаос, над которым даже дух божий не носился. Поэзия и вообще литература начинаются с вас. Так?

Футурист *(которому надоело сдерживаться).*— А что же мне делать, если так? Литература-то, пожалуй, была, были всякие романтизмы, реализмы, символизмы, но поэзии не было! Поэзия начинается с наших дней: для меня это несомненно. Будущим поколениям, нечего делать, придется кинуть в сорную корзину и Гомера, и Гете, и Пушкина, и Льва Толстого в придачу. Впрочем, в сорную корзину можно и не бросать, а изучать этих старичков, как изучают летописи. Только поэзии искать у них не приходится.

Неистовый *(яростно).*— Вот как-с! Это вы вашими ЕУЫ хотите заменить нам «Войну и мир». А вот нам кажется, что не Льва Толстого бросят в сорную корзину, а все вы, господа футуристы, сами себя швырнули не в сорную корзину, а в...

Символист *(примирительно).*— Ведь мы же спорим о принципах, а не о личностях! Простите, Ж. З., ежели вам угодно проводить столь резкую демаркационную линию между поэзией до вас, до футуризма, и вашей, футуристической, поэзией, на вас лежит onus probandi[1].

[1] Тяжести доказательства *(лат.)*.

Вам надлежит показать нам, что вы имеете достаточное основание в такой мере обособлять футуризм от всех иных литературных школ. Если вы правы и футуризм столь своеобычен, то возникает следующая альтернатива: или вся поэзия предыдущих веков — не поэзия, или, что, может быть, принять легче, футуризм — не поэзия. Оговариваюсь: может быть, он нечто лучшее, высшее, но не поэзия.

Футурист *(неумолимо).*— Да, вся поэзия, как вы выражаетесь, предыдущих веков — не поэзия.

Неистовый *(про себя).*— Высечь бы их всех хорошенько, и все тут.

Символист.— Покажите же нам, что такое существенно новое принес футуризм, где нашел он точку опоры Архимеда, чтобы перевернуть весь мир искусства. Вы изволили заметить, что содержание в поэзии не имеет значения. Итак, этого нового долженствует искать в форме. Позвольте сказать вам, что ваши неологизмы, ваши нарушения размера, ваши ассонансы вместо рифм, ваши рифмы, разделенные между двумя стихами,— все это весьма не ново. Подобное же, а иногда и нечто более смелое, вы найдете у тех же символистов, и даже раньше — у романтиков, и даже еще раньше — у позднейших римских поэтов. У Порфирия Оптациана, поэта IV века, есть смелости в форме, которые вами еще не достигнуты. Что же вы дали нового поэзии в форме по существу, именно, по существу?

Футурист.— Да, я вам отвечу, и отвечу «по существу». Конечно, не стоит спорить об отдельных примерах. Что из того, что Эдгар По или ваш Иннокентий Анненский где-то, один раз, решились разделить рифму между двумя стихами и что какой-то там Порфирий в своих скучных (наверное, скучных) виршах осмелился нарушить правила метра! Не это важно: все это было если не случайностью, то робким показыванием кулака в кармане. Мы же, футуристы, мы, первые во всем мире, провозгласили истинный принцип поэзии.

Неистовый.— Показываете кулаки с эстрады?

Футурист *(не обращая внимания).*— Скажите, что такое поэзия? Искусство слов, не так ли? Чем иначе она отличается от музыки, от живописи? Поэт — художник слов: они для него то же, что краски для живописца или мрамор для ваших скульпторов. Мы и пожелали быть художниками слов, и только слов, т. е. выполнить истин-

ное назначение поэта. Вы, что вы сделали из слова? Вы превратили его в раба, в поденщика, служащего вашим так называемым идеям! Вы унизили слово до подчиненной роли. Вы все, и реалисты, и символисты, одинаково пользовались словом, как передвижники красками. Те не понимали, что сущность живописи — сочетание красок и линий, и все старались красками и линиями высказать какие-то скудные мысли, решительно никому не нужные, потому что всем давно известные. Вы тоже — не понимали, что сущность поэзии — сочетания слов, и уродовали их, заставляя выражать ваши, заимствованные напрокат у философов, мысли. Футуризм впервые провозглашает истинную поэзию, свободную, искусство свободных слов!

У м е р е н н ы й *(желая показать себя осведомленным).*— «Слово, как таковое»? Слыхали мы это.

Ф у т у р и с т.— Да, «слово, как таковое»!

С и м в о л и с т.— Полагаю, что крайне несправедливо обвинять нас в недостаточной любви к слову. Кто же другой, как не мы, символисты, установили культ слова. И не у одного ли из наших поэтов заимствовали вы самую вашу теорию. Я напомню вам, что он говорит, обращаясь к поэту:

И ты с беспечального детства
Ищи *сочетания слов...*

Ф у т у р и с т.— Говорить-то вы это говорили, но не исполняли. Если угодно, я сделаю вам маленькую уступку. Все истинные поэты,— такие были и в прошлом,— конечно, понимали, в чем сущность поэзии, да не смели в этом открыто признаться. Мужества не хватало! Помню, еще в гимназии я убедился, что это понимали и Вергилий, и Овидий, и ваш Пушкин. Поэтому попадаются у них отдельные стихи, которые надо признать поэзией настоящей. Но они вставляли их в свои поэмы, так сказать, воровски, крадучись, все время делая вид, что это лишь незначительные прикрасы, что дело вовсе не в том, а в каком-то там содержании, сюжете. А мы открыто объявляем, что сюжет, содержание и всякая идея в поэзии — вздор! Важны лишь слова и их сочетания. Вы словами хотели разбираться в душе, а слова-то и создают душу! Вот почему мы можем говорить, что до нас поэзии не было, что она начинается с нас. Понятно?

С и м в о л и с т.— В ваших словах не было ничего такого, что бы можно было не понять. И если вам учение

о символе показалось старым, то позвольте вам сказать, что и ваше учение о «слове, как таковом», не очень ново. Вы забыли, например, что до вас был Малларме.

У м е р е н н ы й. — И потом — что такое «слово»?

С и м в о л и с т. — Да, это очень важный вопрос. Вы, кажется, думаете, что слово — только сочетание известных звуков. Нет! каждое слово языка прожило тысячелетия, и все эти тысячелетия оставили свой след на нем. С каждым словом у нас ассоциируется множество самых разнообразных представлений. В каждом слове, кроме его звуков, скрыты идеи и образы. От них вы не в силах оторвать слово. Каждое слово — целый миф. Если вы ищете «сочетания слов», то вы должны сочетать и все эти ассоциированные с ним представления. Лишь тогда вы достигнете гармонии в сочетании (гармонии — не в смысле приятности, а в смысле цельности). Иначе ваше «сочетание слов» окажется, как то часто и бывает у поэтов-футуристов, простите меня, просто грудой слов.

Ф у т у р и с т. — Вот именно, чтобы освободить слово от всех этих ваших связанных с ним представлений, мы и изобретаем новые слова, пишем на нашем «заумном» языке. Таким способом мы даем свободу словам, затасканным по базарам и по сборникам стихотворений. Будущие поэты должны писать на своем языке!

С и м в о л и с т. — Этим вы всего менее достигаете своей цели. Не трудно насочинять многие сотни новых слов, особенно пользуясь вашим методом, т. е. не справляясь с правилами языка, заложенными в самом духе народа. Но то будут все слова мертвые. Именно потому, что с ними не ассоциируется никаких представлений, они ничего и не говорят нам. Такими словами не только невозможно «создать душу», как вы изволите претендовать, но даже и намекнуть на что-либо. В конце концов это даже не слова, а только буквы, напечатанные на бумаге в некотором порядке.

Ф у т у р и с т *(несколько непоследовательно)*. — А что же, если и буквы! Разве из букв нельзя создать поэзии? В последнем счете, слова, конечно, — буквы, и если поэзия — искусство слов, то она и искусство букв! Вот изумительные стихи одного из футуристов. *(Декламирует.)*

ВЫСОТЫ.
(Вселенский язык).
е у ю
и а о

о а
о а е е и е я
о а
е у и е и
и е е
и и ы и е и и ы

Это стихотворение одинаково много скажет каждому читателю, кем бы он ни был, образованным или не образованным, русским или китайцем,— стихотворение истинно вселенского языка!

Символист.— Простите, пожалуйста. Позвольте разобрать это стихотворение,— господина Крученых, если не ошибаюсь. Чем же оно что-нибудь скажет читателю? Если формой букв, то, согласитесь, это будет уже не поэзия, а графика или живопись. Если сокровенным значением гласных, которое вы, по-видимому, предполагаете, то имейте в виду, что в каждом языке гласные произносятся по-разному. Немец иначе произносит *е*, чем француз, тем более чем русский; итальянец никогда не произнесет нашего *ы*, и т. д. Если, наконец, звуками, при декламации, то звуки эти будут зависеть от тембра голоса чтеца. Каждый читатель прочтет это «стихотворение» по-своему. Таким образом, оно для каждого будет разным. И господин Крученых решительно не может предугадать, как воспримет эти его стихи тот или другой читатель, иначе говоря, автор сам не знает, что именно он написал. Если вы это называете «вселенским языком», то я не знаю, что же называть «языком во всей вселенной непонятным».

Футурист.— Весьма легко все отрицать...

Неистовый. Как, например, вы — всю прошлую поэзию.

Футурист *(не обращая внимания)*.—...и нарочно делать вид, что ничего не понимаешь. Ну, а что, если мы примем во внимание все эти, по вашему выражению, ассоциирующиеся со словом представления и все же будем творить поэзию слов? Если мы учтем в словах их звук и все, что на них насело за эти проклятые тысячелетия? Если мы будем создавать наши новые слова так, чтобы их составные части давали вам столь вам любезные ассоциации? Тогда признаете ли вы, что футуризм — единственная истинная поэзия, а все остальное — подделка и передержка?

Символист.— Тогда футуристы станут символистами. Может быть, вы видоизмените несколько нашу поэ-

зию,— все в мире должно эволюционировать,— но в сущности то будет новая стадия того же символизма. И я верю, надеюсь, что так оно и будет.

Футурист.— Нет, так-то и не будет!

Неистовый.— Не будет потому, что через год от всего вашего скандального футуризма ничего не останется.

Умеренный *(успокаивая готовую вспыхнуть страстность)*.— Не довольно ли, господа, споров? Перейдем к другому. Вот И. И....

Историк. *(Он тем временем сделал нужные распоряжения; и лакей уже внес кофе и разлил по рюмкам белую влагу триплъсек-куантро.)*— Да, господа, достаточно поговорили, можно и выпить. Мы ведь не в сороковых годах. Но позвольте мне, как старшему среди нас, сделать маленькое резюме нашего маленького спора.

Символист *(предупредительно)*.— Просим, просим! Господа, И. И. хочет говорить. Слушайте!

Историк.— Я, господа, хотя читал прейскурант, но довольно внимательно слушал и спор. Кое-что было сказано лишнее, но больше недосказано. Многому можно было бы привести более сильные доводы. Но все же были и соображения верные. Я, например, как это ни странно в мои годы, готов принять определение поэзии, данное господином футуристом. Да, поэзию можно определить, как искусство слов. Этим определяется не вся сущность поэзии, но внешне определение совершенно точно. И правда то, что это понимали все истинные поэты. Читайте великие создания поэзии, начиная с Гомера, продолжая Вергилием, Данте, Гете, читайте особенно лирику, где поэзия предстает в своем наиболее чистом виде — везде вы найдете на первом месте заботу о сочетании слов. Размер, рифмы — все это средства поэзии; музыкальная инструментовка — ее душа, без которой поэзия умирает. Попробуйте самое дорогое вам стихотворение рассказать своими словами, поставить в нем слова в другом порядке: останется смысл, останется идея, но поэзия умрет. Она вся — в сочетании слов, в комбинациях гласных и согласных, в аллитерациях, внутренних созвучиях и т. д. Только это дает стихам, поэзии, ту силу, что она говорит более, чем вообще могут сказать слова. Без этого остается проза, пусть «художественная», но проза. Как говорит Фет:

Вот чем певец лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак, и венец!

Итак, то, что многие считают в поэзии формой, на деле составляет ее душу. Поэзия — искусство слов: это — истина. Но дело в том, что эта истина, так сказать, эзотерическая. Великие поэты ее знали, но разглашать ее считали невозможным. Непосвященными она была бы понята ложно. Случилось так, что в наши дни эта истина досталась именно непосвященным. Извините меня, господин футурист, но вы, узнав эту истину, глубин ее не постигли. Вы мне напоминаете прохожего, случайно подслушавшего священные слова мистерии и потом громко повторяющего их на площади.

(Помолчав.) В новой поэзии, господа, т. е. в поэзии последних столетий, замечается определенная смена двух течений. Одна школа выдвигает на первое место то, что называют содержанием, другая — то, что называют формой; потом то же самое повторяется с двумя следующими школами. Лжеклассицизм был школою, выше всего ставившей форму, не «что», а «как». Содержание лжеклассики охотно заимствовали у древних, им было важно, как оно обработано. Романтики в противоположность лжеклассикам настаивали прежде всего на содержании. Им были дороги их средние века, их экзотизм, их тоска по идеалу, их религиозные устремления. Конечно, и в область формы романтики внесли свой вклад, но, так сказать, нечаянно, между делом, а в сущности они довольно пренебрежительно относились к форме своих стихов: вспомните хотя бы проделки Мюссе или небрежность стихов Новалиса. Парнасцы опять провозгласили примат формы. «Безупречный» стих стал их девизом. Это они-то и объявили, что в поэзии важно «как», а не «что», и не кто иной, как Теофиль Готье изобрел формулу «искусство для искусства». В символизме, не соглашаясь со многими критиками, я вижу опять возрождение содержания. Самая идея символа говорит о том, что символическая поэзия хотела быть прежде всего поэзией идейной. Такой она и была у лучших представителей символизма. Все это в действительности было, конечно, не так просто, схематично, прямолинейно, как я теперь передаю. Разумеется, все истинные поэты стремились привести в гармонию форму и содержание, но я имею в виду преобладающую тенденцию не отдельных поэтов, а именно поэтических школ, как целого. Если я прав, то естественно ожидать, что теперь на смену символической школе должна явиться школа, на первый план ставящая опять форму, или, оговариваюсь

еще раз: то, что называют формой. Каждый раз, при новом появлении, старое учение становится утонченнее, острее, идет дальше. Парнасцы шли дальше лжеклассиков; естественно ожидать, что новая грядущая школа в своем культе формы пойдет дальше парнасцев. Такой школой, сменяющей символизм, мне и кажется пресловутый футуризм. Исторически, как видите, его появление вполне оправдывается. Он должен был явиться именно с такими устремлениями. Его историческая роль, действительно, утвердить абсолютное господство «формы» (помните, что это слово условное) в поэзии и отвергнуть в ней всякое «содержание».

(Опять помолчав.) Что же, правы ли футуристы по существу? Нет, господа, не правы. Наш сотоварищ ссылался на пример живописи, которая долго не могла понять, что ее сущность — краски и линии, и все отводила им служебную роль, заставляла их передавать какие-то ненужные сюжеты. Однако что будет, если художник просто наложит на полотно ряд красочных пятен, что, впрочем, уже делают некоторые из «новейших»? Получится хаос красок, который нельзя будет охватить взглядом. Рубенс, может быть, тоже искал лишь одного: сочетания красочных пятен. Но он вкладывал его в картину с определенным замыслом. Мы видим перед собою портрет или мифологический сюжет, краски группируются вокруг определенного центра сознания, получают единство, и мы такой картиной наслаждаться можем. То же самое в поэзии. Дайте сочетание слов, не связанных общим смыслом: они рассыплются, они пропадут для сознания. Содержание в художественном произведении то же, что стебель для цветка. Мы дорожим цветком, но он не может жить без стебля. Это одно. Далее. Я уже говорил, что сочетание слов в поэзии, т. е. то, что обычно называют «формой», на самом деле есть ее душа. Да, душа, но не сущность. Стихи, в которых нужное сочетание слов будет достигнуто, в которых «форма» будет совершенна, будут стихами одушевленными, но лишенными подлинного «содержания», «сущности». Это будет как бы живой человек, лишенный всяких воспоминаний, знаний, опыта, характера, всякого духовного содержания, иначе — живая машина. Такие стихи могут быть красивы или не красивы, сильны или не сильны, но они абсолютно не нужны людям. Это будут игрушки, годные лишь для малых детей. Вот здесь-то и вступает в силу то, о чем говорил наш друг-поэт, когда

утверждал, что символизм — исконное начало искусства. Только через символы мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание, которое есть не сюжет, не такая-то отвлеченная идея (в лучшем случае все это, как я назвал, «стебель»), а то сокровенное, что иным образом выражено быть не может. Но сейчас не время и не место говорить об этом подробнее, без того я слишком долго занял ваше внимание и кончаю. Итак, я думаю, что футуризм — очередная школа поэзии. Истинных, больших талантов среди футуристов я пока не заметил. Но это не беда. Таланты появятся, не могут не появиться. Футуризм доведет до крайности культ формы. Но истинно великие создания он даст лишь тогда, когда с этим культом соединит тот самый символизм, который теперь так надменно хоронит. Dixi [1].

Неистовый *(сквозь зубы).*— Не ожидал я, И. И., что вы так заискиваете перед молодежью. Послушать вас, так весь свет в футуристическом окошке. Подождем, однако, годик...

Символист.— Простите, И. И., но я с вами совершенно не согласен. Ваша схема литературных школ крайне произвольна. Ваше определение «формы» и «содержания» в поэзии крайне сбивчиво. Ваш прогноз будущего не основан ни на каких реальных данных...

Умеренный. —Господа, ведь мы решили споры прекратить. Хотя речь И. И. и не совсем была резюме нашего спора, но она примиряет всех. И правы футуристы и не правы, и восторжествуют и не восторжествуют. На том и поладим.

Футурист.— Но мы вовсе не желаем ладить! Мы предпочитаем войну, а не лад. Ни с кем из вас я не согласен. Все это — не так!

Историк.— Господа, выпьем! *(Наливает опустевшие рюмки.)*

Футурист.— Это можно.

1914

[1] Я сказал <все> *(лат.)*.

АЛЕКСАНДР БЛОК

I

Этапы пути, который прошел Александр Блок «за 12 лет своей сознательной жизни» (его собственное выражение), а также и после этих лет, намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. Это — путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это — путь от отроческих мечтаний о венце пророка, о идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания, только как поэта, и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки. Самому поэту эта вторая сторона пройденного им пути, приведшего к отказу от недостигнутых и недостижимых идеалов юности, представляется как некоторое «падение». Поэтому поэзия Блока с годами разрастается вширь и вглубь, расцвечивается новыми красками, но одновременно с тем в ней над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры она переходит к скептическому пессимизму.

Первый сборник стихов Блока, под характерным заглавием «Стихи о Прекрасной Даме», появился в 1905 году, но составлен из стихотворений, написанных много раньше (1898—1904 гг.). Еще совсем юноша, А. Блок примыкал тогда, хотя жил в Петрограде, к небольшому московскому кружку молодых поэтов (Андрей Белый,

С. Соловьев и др.), находившемуся под сильным влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д. С. Мережковского. Вместе с Вл. Соловьевым, эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл.

Такими настроениями проникнута первая книга Блока. Под «Прекрасной Дамой», каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвященные ей стихи, он разумел божественное, вечно женственное начало, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. В этом отношении Блок был верным учеником Вл. Соловьева, незадолго до смерти пророчившего:

Вечная женственность *ныне*
В теле нетленном на землю идет.

Себя поэт представлял покорным и скромным слугою этой «Дамы», «рабом Царицы», servus Reginae, и свое дело сам определял так:

Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом своим.

В своих стихах Блок изображает себя то «стражником во храме», «хранящим огонь лампад», то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то — «совершающим в темном храме бедный обряд» в ожидании «Прекрасной Дамы», то пажом, который несет за Ней покрывало... Вся книга проникнута пафосом ожидания, бессчетное число раз повторяются слова «я жду», «мы ждем», «он ждет», и одно из вступительных стихотворений выражает это чувство с особой силой:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо,
Я молча жду,— тоскуя и любя [1].

[1] Сочетание «тоскуя и любя» слово в слово повторяет выражение Вл. Соловьева. *(Прим. В. Брюсова.)*

Неизменно погруженный в свои мечты, автор стихов о «Прекрасной Даме» чуждается жизни. Он упорно повторяет, что жизнь его «мучит», что земля для него «пустынна». Он себя чувствует в некоей внемирной «старинной келье», в «монастыре» или на каком-то таинственном «царственном пути», где впереди перед ним идет «огнистый столп». Свои мечты поэт определяет, как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни». Пренебрежение к «телу», к земле, жажда неземного, «бесплотного» одушевляют большинство стихотворений.

Все это ведет к тому, что в стихах о «Прекрасной Даме» как бы совсем нет ничего реального,— все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. Всему, что совершалось в жизни, поэт в стихах придает смысл иносказания. В ранних стихах Блока река — не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, не просто церковь; «терем», «дверь», «ступени», «дорога», «заря», «небеса» — едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении. Надо освоиться с этим языком иносказаний, чтобы верно понимать смысл стихов о «Прекрасной Даме», и только тогда станет вполне ясна прелесть хотя бы такого стихотворения:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу.
Люблю вечернее моленье
У белой церкви над рекой,
Передзакатное селенье
И сумрак мутно-голубой.
Покорный ласковому взгляду,
Любуюсь тайной красоты,
И за церковную ограду
Бросаю белые цветы.
Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря,
И от вершин зубчатых леса
Забрезжит брачная заря.

Только в последних стихотворениях книги образы становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики.

II

Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и Страшного суда. Роковые сроки исполнились, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной «Нечаянная Радость» (1907 г.), в его поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу *от* божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами,—

мохнатые, малые каются,
Униженно в траве кувыркаются,
Поднимают копытцами пыль...

Поэт уверяет одного из своих чертенят: «Я — как ты, дитя дубрав», и как бы повторяет молитву своего болотного попика:

Душа моя рада
Всякому гаду,
И всякому зверю,
И о всякой вере.

Позже вступает в поэзию Блока то же демоническое начало, воплощенное в образе «Темнолицего», неизменно приходящего к поэту в час сумерек, чтобы томить страхом темных предчувствий...

В связи с этим во второй книге Блока встречаются совершенно новые темы, неожиданные для «верного раба

Царицы», скромного служителя «Прекрасной Дамы». Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов,— Блок рассказывает теперь, как —

По вечерам, над ресторанами,
Горячий воздух дик и глух...

Он признается теперь, что

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву,
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву...

Поэт, который когда-то «молча ждал» «Прекрасной Дамы», теперь, проходя по улице, при свете газа, «куда глядят глаза», задает себе вопрос:

Не увижу ли *красной* подруги моей?

И действительно, навстречу ему идет

Вольная дева в огненном плаще.

Этот переход от «Прекрасной Дамы» к «красной подруге» еще резче выражен Блоком в его «Лирических драмах», появившихся вскоре после «Нечаянной радости» (1908 г.). В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образ Коломбины, которая, в конце концов, оказывается «картонной невестой»[1], или вводя свою «Незнакомку» в круг пустых и как бы слепых людей. Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса.

Правда, в «Нечаянной радости» Блок иногда пытается вернуться к прежним вдохновениям, даже уверяет:

Я не забыл на *пире хмельном*
Мою заветную свирель...

Но рядом с этим стоят и безнадежные признания:

Ты в поля отошла *без возврата*...
. . . . . .

[1] Сам А. Блок в предисловии к «Лирическим драмам» дает иное толкование этого образа, но мы не считаем толкование автора для себя обязательным. *(Прим. В. Брюсова.)*

О, исторгни *ржавую* душу,
Со святыми меня упокой!

Последними словами он как бы признает себя,— себя прежнего,— умершим.

III

Борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии Блока и в его третьем сборнике стихов, «Земля в снегу» (1908 г.), который сам автор называет «чашей горького вина».

В этой книге олицетворением демонического является образ «Снежной маски», «Незнакомки», вовлекающей душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии.

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг,—

рассказывает нам поэт, как бы в виде вступления к изображаемой им драме страсти. Установив затем, как свою новую заповедь, убеждение:

Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями *зла*,—

он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю, «путь зла»,— путь, на котором у него вырываются скорбные жалобы:

Возврати мне, Маска, душу!

или:

Убей меня, как я убил
Когда-то близких мне!

Стихи из книги «Земля в снегу» (особенно из ее второй части) принадлежат к числу наиболее сильных стихов Блока. В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствую-

щее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной. Он несколько раз восклицает:

Тайно сердце *просит* гибели...

И погибнуть мне *весело*...

Книга завершается образом костра, на котором поэт чувствует себя распятым, в огне, на кресте страсти.

Это приближение к страсти, чувству земному, привело Блока и к общению со всей действительностью земли. В стихах сборника «Земля в снегу» почти на каждой странице мелькают образы повседневной жизни. То тащится «забитая лошадка бурая», то изображена «улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать», то нарисован портрет девушки, к которой «врывается силой» обольститель, то передано, как в переулках «пахнет морем» и «поют фабричные гудки», то в стих врезывается грубое восклицанье «Эй, Фекла, Фекла!», то поэт призывает к самой простой, уличной пляске:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!

«Земля в снегу» уже бесконечно далека от стихов о «Прекрасной Даме», и сам поэт то предлагает: «Забудьте слова лучезарные», то, вспомнив свои стихи из «Нечаянной радости» о том, что «Она» «в поля ушла без возврата», горько называет себя «невоскресшим Христом».

IV

Так постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении «Прекрасной Даме» сменились страстными стихами о «красной подруге» и «Снежной маске»; поэзия темных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней, ожидания, поклонения — заменилась песнями о радостях и печалях «горестной земли», простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом.

Может быть, для А. Блока, как поэта, по самой природе его дарования, такой путь был неизбежен. Искус-

ство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказа́нное оно должно высказать и определить в образах. Область вдохновений, создавших стихи о «Прекрасной Даме», была ограничена; чтобы найти новые силы для своей поэзии, Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни. Повторилась старинная басня об Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землей.

В своей четвертой книге стихов, «Ночные часы» (1911 г.), Блок делает попытку окончательно отказаться от широких концепций своей юношеской поэзии. Он более не ищет примирения между двумя вечно враждующими началами бытия, но довольствуется более скромной ролью поэта-наблюдателя, поэта-изобразителя. В новых стихах Блока то «низкий дым стелется над овином», то треплются «три истертых шлеи», то стоит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то — модный литератор, «слов кощунственных творец», то — «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», «быстрый лет санок», когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обвив», то — картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции... В этих стихах Блока есть много непосредственной наблюдательности, много свежих образов, настоящее проникновение в человеческую психологию. Здесь мы встречаем тихие стансы «на смерть младенца», стихи о «ярости последней страсти», тягостные признания —

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача,—

строгие наблюдения над кем-то с заломленными руками, кого

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Здесь же раздумия, посвященные родине, судьбам России,— раздумия, к которым Блок последнее время возвращается все чаще и чаще...

И едва ли не в одном только стихотворении «Ночных часов» слышится скорбь об утраченном прошлом, в тех

стихах, где, описав свой «Знакомый Ад», глядящий ему в «пустые очи», поэт восклицает:

Где спутник мой?— О, где ты, Беатриче? —
Иду один, *утратив правый путь*.

V

Но остановиться на таком примирении Блоку все же не было суждено. Его новейшие стихи, появляющиеся в журналах, альманахах и газетах после издания «Ночных часов» (1912—1915 гг.), вновь говорят о том, как трагически сознает поэт противоречия между своим настоящим и своим прошлым. Временно Блок мог принять скромный жребий — быть только поэтом, временно может и теперь создавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние «итальянские» стихи (опять картины Венеции, Флоренции, Сиены и др.), но не в силах окончательно заглушить в себе воспоминания о более высоких мечтах юности. Темы «Земли в снегу» возрождаются в новых стихах Блока, но без того «упоения гибелью», которое ранее, как огненное зарево, застилало все другие настроения. Теперь — чувство чего-то лучшего, роковым образом, невозвратно утраченного, выступает в стихах Блока во всей своей обнаженности, придавая им порою исключительную силу и глубину.

«Да, *был* я пророком... Царем я не буду... Рабом я не стану... Но я человек...» — так определяет сам поэт пройденный им путь. Блок называет себя «падшим ангелом», признается, что, «покинув стражу, к ночи пошел во вражий стан», что «несбыточной мечты и на полжизни не хватило», наконец, в том,

Как тяжело ходить средп людей
И притворяться непогибшим...

В стихотворении, озаглавленном «К Музе», Блок вспоминает, что —

была роковая отрада
В попираньи заветных святынь...

И для своей «души опустошенной» поэт указывает один исход,— хмельное забвенье:

Ах, не все ли мне равно!
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,

Монотонной и певучей!
Вновь я буду пить вино!

Может быть, наибольшей силы этот пафос «трагического отчаянья» достигает в тех стихах, где поэт говорит не о самом себе, а хочет живописать жизнь так, как она ему теперь представляется. В двух стихотворениях «Totentanz»[1] Блок изображает аптеку; в первом некий гость, добыв у еврея-аптекаря пузырек с надписью venena[2], сует его потом «из-под плаща двум женщинам безносым»; в другом — поэт готов признать, что ничего в мире и не может быть, кроме «бессмыслицы» и «тусклости»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. *Исхода нет.*
Умрешь,— начнешь опять с начала...

Эта мысль завершается в другом стихотворении, где говорится, что *все* в мире должно —

Как этот мир, лететь *бесцельно*
В сияющую ночь...

«Бесцельность бытия» это — противоположный полюс тех настроений, которые заставляли отрока «зажигать свечи» и «беречь огонь кадильный»... Но самое страшное видит поэт даже не в том, что с «роковой отрадой» были «попираемы заветные святыни», что был он, по его образному выражению, «обожжен языками *преисподнего* огня» (причем добавляет: «не таюсь я перед вами»), а в том, что и в будущем может предстоять только то же самое. В знаменательном восьмистишии «Кольцо существованья тесно» Блок говорит нам, что пред ним «в грядущей мгле» мерещится «все тот же жребий»:

Опять — любить Ее на небе
И изменять Ей на земле.

Попыткой «любить Ее на небе» кажется нам последняя, романтическая драма Блока «Роза и Крест». Драма проникнута мистическими настроениями романтического средневековья. Героиня драмы, Алиса, любит какого-то неве-

[1] «Пляска смерти» *(нем.)*.
[2] Яды *(лат.)*.

домого певца, которого никогда не видела, образ которого создала в мечтах, и, как лейтмотив, несколько раз повторяется его напев:

Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!

Но это стремление «любить на небе» и в драме кончается «изменой на земле». Увидя своего певца, который оказался старым и некрасивым, Алиса изменяет ему с хорошеньким пажом Алисканом.

VI

Независимо от всех этих трагических внутренних переживаний Блок, во все периоды своего творчества, оставался инстинным поэтом и подлинным художником. Сменялись настроения, душа то полна была «детской веры», то казалась «опустошенной», но художественное чувство торжествовало надо всем. Как для своих юношеских мистических чаяний, так для стихов о страсти и о гибели; как для изображения «Прекрасной Дамы», а потом «Незнакомки» и «Снежной маски», так и для объективных картин ночной жизни Петербурга или красоты итальянских городов,— Блок равно умел находить нужные ритмы и верные слова. И вместе с тем, при всем разнообразии настроений, воплощенных в его стихах, Блок умел сохранить везде свой единый, особый стиль, который выделяет его из ряда других поэтов, делает из него «maître'а», основателя отдельной, «блоковской» школы, ныне уже не малочисленной.

По технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева; если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное и до последнего времени продолжает развивать и совершенствовать свой стих. При этом творчество Блока всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно с своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность поэта всегда перед читателем.

Благодаря этому, не только юношеские стихотворения Блока, но и его позднейшие создания требуют от читателя большого напряжения внимания. Должно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами, явную для поэта, но не всегда выраженную, а главное, каждое отдельное стихотворение — принимать как одну главу из длинного ряда других, дополняющих и объясняющих ее. Так, например, только тому, кто сжился с поэзией Блока в ее целом, становится вполне понятно такое его стихотворение:

Ты оденешь меня в серебро.
И, когда я умру,
Выйдет месяц, небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру.
Мертвый месяц беспомощно нем...
Никому ничего не открыл.
Только спросит подругу — зачем
Я когда-то ее полюбил.
В этот яростный сон наяву
Опрокинусь я мертвым лицом.
И паяц испугает сову,
Загремев под горой бубенцом...
Знаю, сморщенный лик его стар
И бесстыден в земной наготе.
Но зловещий исходит угар —
К небесам — к высоте — к чистоте.

С этим же связана наклонность Блока не называть в стихах действующих лиц; он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся.

Почти всегда стих Блока музыкален. Он умеет находить напевность в самом сочетании звуков (напр.: «По вече*рам* над рест*о*ранами») и даже несколько чуждается полной точности размера. У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетаниями двух и трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в «Книге песен» Гейне). Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, нестрофические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе.

Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов. Притом ничего показного, ничего рассчитанного на эффект нет в этих вольностях Блока. Он любит и умеет скрывать свою смелость, так что она становится видна только внимательному наблюдателю.

Среди современных поэтов Блок занимает вполне определенное положение. Он не повторяет чужих тем, но с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души. Это придает его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно открывать новые и новые источники вдохновения. Блок как-то сразу создал свой стиль, во многом самобытный, но не замкнулся в нем и в каждой своей новой книге ищет новых путей для своего творчества. Большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам, он во всех своих созданиях остается красивым и завлекательным. Его стихи как бы просят музыки, и, действительно, многие его стихотворения были положены композиторами на музыку. Интимная поэзия Блока никого не может оттолкнуть от себя с первого взгляда, но для своего настоящего понимания требует вдумчивости и внимания. Надо войти в круг переживаний поэта, чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту.

1915

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

I

«Когда возникает поэт, душа бывает взволнована»,— писал Ф. Сологуб в предисловии к «Громокипящему кубку». Конечно, певец звезды Маир, обычно скупой на похвалы, не мог ошибиться, произнося приговор столь решительный. Чуткость не изменила Ф. Сологубу, когда он приветствовал Игоря Северянина высоким именем Поэта. Да, Игорь Северянин — поэт, в прекрасном, в лучшем смысле слова, и это в свое время побудило пишущего эти строки, одного из первых, в печати обратить на него внимание читателей и в жизни искать с ним встречи. Автор этой статьи гордится тем, что он, вместе с Ф. Сологубом и Н. Гумилевым, был в числе тех, кто много раньше других оценили подлинное дарование Игоря Северянина.

Однако самое название «поэт», в каждом отдельном случае, требует пояснений и определений. Конечно, «не тот поэт, кто рифмы плесть умеет». С другой стороны, мы только условно называем «поэтом» того, кто совсем не умеет «плесть рифмы». В одной эпиграмме Баратынский шутил: «И ты — поэт, и он — поэт, но *разницу* меж вас находят»... Даже между великими поэтами «разница» несомненна. Может быть, по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину. И все же Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературы, а роль Тютчева в истории нашей поэзии гораздо менее значительна. Это происходит оттого, что один талант еще не определяет всего значения поэта и писателя.

Мы знаем, что гений иногда «озаряет голову безумца, гуляки праздного». Хорошо, если таким гулякою оказы-

вается Моцарт, да и то Сальери сказал не всю правду: из биографии Моцарта мы знаем, как много он учился и как много работал. Когда гений соединяется с огромным умом, жаждущим познаний, с безошибочным вкусом и с неустанным трудолюбием, получается титан литературы, как наш Пушкин или германский Гете. Томы сочинений Пушкина, его глубокие суждения о разнообразнейших вопросах истории, политики, науки, искусства, его черновые рукописи, свидетельствующие о кропотливой работе, опровергают то представление о нашем великом поэте, какое готов был поддерживать он сам: как о «повесе, вечно праздном». Разносторонность познаний и интересов Гете достаточно известна. Когда же поэтический дар не сочетается ни с исключительным умом, ни с неодолимым терпением, в лучшем случае выходит русский Фофанов или французский Верлен.

«Душа бывает взволнована, когда возникает поэт». Но после первого радостного волнения наступает время анализа. Нашедший клад, сначала только пересыпает золото из руки в руку, но потом начинает считать его и определяет ценность монет. Мореплаватель, открывший остров, после первой минуты горделивого счастья, отправляется исследовать новую землю, выясняет, пригодна ли она для жилья, богата ли растениями, животными, минералами, есть ли в ней удобные бухты. Подобно этому, «открыв» нового поэта, пережив радостное «волнение души», читатель невольно начинает относиться критически к новому знакомцу, старается определить его удельный вес. Хочется узнать, принадлежит ли новый поэт к числу редких «посланников провидения», благословенных гостей мира, как Пушкин и Гете, или к числу второстепенных светил, как Фофанов и Верлен, или, наконец, к тем мимолетным огням, которые, как падающие звезды, порою озаряют на миг небосвод литературы.

А если бы случилось, что мы пожелали отказаться от анализа, если бы нам захотелось только перебирать монеты найденного клада, только любоваться новооткрытым островом, только радоваться на строфы нового поэта,— Игорь Северянин сам не позволил бы нам отдаться этому непосредственному чувству. Первая большая книга, изданная им (он сам именует ее «первой» книгой, как бы отрекаясь от своих предыдущих изданий), «Громокипящий кубок» — книга истинной поэзии. Об ее стихах справедливо сказал Ф. Сологуб: «Пусть в них то или другое

неверно с правилами пиитики, что мне до того!» Но после первой появилась «вторая», «Златолира», огорчившая всех, кто успел полюбить нового поэта,— так много в ней появилось стихов безнадежно плохих, а главное, безнадежно скучных. Не лучше оказалась и «третья» книга, «Ананасы в шампанском». Сторонники поэта объясняли это тем, что в обеих книгах были собраны, преимущественно, прежние, юношеские стихи Игоря Северянина. Мы ждали «четвертой» книги; она вышла под заглавием «Victoria Regia», с пометами под стихами 1914 и 1915 г. Увы! и она не оправдала добрых ожиданий: в ней много подражаний поэта самому себе и много стихотворений неудачных и слабых; ни в какое сравнение с «Громокипящим кубком» идти она не может.

Что же остается делать читателям Игоря Северянина? Отбросить три его книги и перечитывать «Громокипящий кубок», опять и опять радуясь на свежесть бьющей в нем струи? Или — вдуматься в странное явление и решить, наконец, *что же за поэт* Игорь Северянин: суждено ли ему остаться «автором одной книги» (каких мы немало встречаем в истории литературы), или возможны для него развитие, движение вперед, новые счастливые создания? Последнее — прямое дело критики, и ее дело также, если она серьезно относится к своей задаче, указать, по мере своих сил и разумения, поэту, какие причины мешают ему развивать свой дар и идти к новым художественным завоеваниям: есть ли это нечто роковое, неодолимое для самого поэта, или нечто временное, с чем он может бороться. Позднее беспристрастная история литературы укажет Игорю Северянину его место в родной словесности; сейчас мы, критики, можем и обязаны указывать поэту пути, которые перед ним открыты. Правда, критиков слушают редко, но это уже не их вина, и свой долг они исполнить обязаны.

Подойдем же к поэзии Игоря Северянина со всем доброжелательством читателя, благодарного ему за «Громокипящий кубок», и постараемся уяснить для самих себя и для него, почему нас и, сколько мы знаем, так многих, любящих поэзию, не удовлетворяют его последние книги [1].

[1] Здесь я вынужден сказать несколько слов pro domo mea. Игорь Северянин весьма зол на критику и осыпает ее ругательствами: «Смотрите-ка, какая подлая в России критика!» В России критические статьи писали Пушкин, Гоголь, Баратынский, Белинский,

II

Не думаем, чтобы надобно было *доказывать*, что Игорь Северянин — истинный поэт. Это почувствует каждый, способный понимать поэзию, кто прочтет «Громокипящий кубок». Но важно определить диапазон поэзии Игоря Северянина. Поэтому, хотя бы бегло, приходится окинуть взглядом его лучшие поэмы.

Первый признак поэта — умение передавать, рисовать то, что он видит. Поэт обладает способностью подмечать такие черты в окружающем, которые одни воссоздают всю картину в воображении читателя. Без этой способности нет поэта, вернее, он может и быть, но останется нем для всех; он будет воспринимать мир художественно, но мы не узнаем этого из его неумелых, бессильных строк. Игорь Северянин такой способностью «рисовать» обладает в сильной степени. Он — поэт-живописец; он рисует целые картины, сохраняющие всю свежесть красок и даже как будто весь аромат действительности. Читая «Громокипящий кубок», *видишь* перед собою поля, и лес, и море, и гостиную, и диваны лимузинки.

Таков, например, «День на ферме» (I, 23)[1], когда «бегало солнце по граблям», таков «Ноктюрн» (I, 47), изоб-

Ап. Григорьев, в наши дни пишут Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Гумилев, М. Кузмин и столько других, имена которых служат достаточной защитой от брани Игоря Северянина. К русским критикам причислю себя и я, если 25 лет работы, руководимой обдуманными убеждениями, знаниями и личным вкусом, а отнюдь не личными отношениями с тем или другим писателем, дают на то право. Недовольный моими критическими замечаниями о его книгах, Игорь Северянин позволил себе заявить в стихах, что я ему «завидую». Любопытно, в чем бы я мог «завидовать» Игорю Северянину. Мне было бы стыдно, если бы я оказался автором «Ананасов», и мне было бы обидно, если бы я сделался объектом эстрадных успехов, выпавших на долю Игоря Северянина. Поэту, немного очадевшему, должно быть, оттого, что «идут шестым изданием иных ненужные стихи», следует усвоить себе простую разницу между критической оценкой и завистью. Не нужно непременно завидовать и можно не переставать любить, судя критически и иногда строго осуждая те или другие страницы прозы и стихов. Неужели Игорю Северянину непонятна благородная любовь к литературе, побуждающая нас, критиков, оценивать создания поэзии, а понимает он только «кумовство» или «зависть»? *(Прим. В. Брюсова.)*

[1] Мы означаем книги Игоря Северянина римскими цифрами: I, II, III, IV; страницы в них — арабскими цифрами. Примеры мы стараемся приводить преимущественно из стихотворений последних годов, начиная с 1913. Во многих случаях, однако, даты под стихотворениями не проставлены, и мы не имели возможности проверить время их написания. *(Прим. В. Брюсова.)*

ражающий, как «бледнел померанцевый запад»; таковы стихотворения «На реке форелевой» (I, 32), «Январь» (I, 34) и многие другие в первом отделе «Громокипящего кубка». Немногими штрихами Игорь Северянин воссоздает сложные картины. Присмотритесь и прислушайтесь, например, к таким стихам (I, 13):

День ало-сиз. Лимоннолистный лес
Драприт стволы в туманную тунику...—

оцените такую черту (I, 25): «Закатный запад был сиренев», такой эпитет (ib.): «Шел *тихий* снег», смелость и верность такого образа (I, 49): «Хромает ветхий месяц, как половина колеса», или еще (I, 27): «Ночь баюкала вечер, уложив его в деревья». Все это — штрихи истинного поэта, как и длинный ряд отдельных «счастливых» выражений, trouvailles[1]: «морозом выпитые лужи» (I, 50), «аллея олуненная» (I, 66), «Сад, утопленный в луне» (I, 89), «кувыркался ветерок» (I, 68), «но́чи в сомбреро синих» (I, 117) и т. под.

Второе необходимое свойство поэта — способность переживать события глубоко и остро. Поэт-лирик имеет почти единственный объект наблюдений — самого себя. Свою собственную страсть, свое счастье и свою скорбь замыкает он «в жемчужине слова». Поэт должен не бояться страданий, потому что сильные чувства дают ему темы для вдохновений. «Всходить на костер», «идти на Голгофу», эти условные выражения заключают в себе жуткую правду для поэта-лирика. Кто не способен сильно чувствовать, не способен и влиять с силою на читателей. Поэт «с холодной душой» — nonsens[2], противоречие в терминах.

По силе лирических признаний Игоря Северянина мы судим, что он переживает свою жизнь остро. Такие, казалось бы, обыкновенные отношения, какие пересказаны в стихах «Это все для ребенка» (I, 16), дали Игорю Северянину исключительные по своему импрессионизму строки:

Повидаться нельзя нам.
Разве только случайно. Разве только в театре.
Разве только в концерте.
Да и то бессловесно. Да и то беспоклонно...

---

[1] Находки *(франц.)*.
[2] Бессмыслица *(англ.)*.

Как подлинная трагедия, читаются стихи «Злате», например, эти (I, 45):

Ты ко мне не вернешься: на тебе теперь бархат;
Он скрывает бескрылье утомленных плечей...

Мы верим, мы уверены (иного доказательства нет), что только глубокое переживание могло подсказать такие волнующие ритмы (I, 14):

О, милая, как я печалюсь! О, милая, как я тоскую!
Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...

О том же говорят другие стихотворения «Сирени моей весны», небольшое число пьес из «Златолиры» и лучшие строфы в начале «Victoria Regia». Поэт живет и, переживая «старую сказку», с которой вновь знакомится каждый, узнающий нашу земную жизнь, принимает ее по-своему, так, как было суждено лишь ему одному...

Особенность Игоря Северянина составляет ироническое отношение к жизни. Он очень верно сказал о себе (IV, 31): «Я — лирик, но я — и ироник». В наши дни это — редкий дар; сатира в стихах вымирает, и приходится дорожить поэтом, способным ее воскресить. А что у Игоря Северянина есть все данные для того, может доказать одна «Диссона» (I, 77), стихотворение, прекрасное от начала до конца:

Ваше Сиятельство к тридцатилетнему — модному — возрасту
Тело имеете универсальное... как барельеф...
Душу душистую, тщательно скрытую в шелковом шелесте,
Очень удобную для проституток и для королев...

Много такой злой иронии рассеяно по «Мороженому из сирени». Целый ряд отдельных выражений прямо поражает своей меткостью и универсальностью: «дамьи туалеты пригодны для витрин» (I, 70), «женоклуб ... где глупый вправе слыть не глупым, но умный непременно глуп» (I, 71), «под пудрой молитвенник, а на ней Поль де Кок» (I, 70), «грумики, окуклепные для эффекта» (I, 100) и т. д.

Ирония спасает Игоря Северянина в его «рассудительных» стихотворениях. Поэтому хороши его стихотворные характеристики Оскара Уайльда (I, 101), с прекрасным начальным стихом: «Его душа — заплеванный Граль», а также Гюи де Мопассана (I, 101), с удачным сравнением: «Спускался ли в Разврат, дышал, как водолаз». Там, где Игорь Северянин относится к «толпе» иронически, прощаешь ему даже наивную самовлюбленность, и есть

своя сила и своя правда в таких выражениях, как «приличные мерзавцы» (I, 123). В последних книгах поэта, может быть, удачнее всего те стихи, где воскресает эта ирония. Так, например, хотя и с некоторыми оговорками, мы охотно «принимаем» стихи «В блесткой тьме» (III, 14).

Как подлинный художник, Игорь Северянин обладает даром перевоплощения. Он умеет писать и в иных стилях, нежели свой, конечно, если чужой стиль ему знаком. Поэтому мы вполне верим поэту, когда он говорит, что мог бы писать, «как все». Порукою в том стихи Игоря Северянина, написанные «в русском стиле», в которых он сумел остаться самим собой, удачно переняв то склад нашей народной песни, то особенности народного говора. Таковы стихотворения: «Идиллия» (I, 15), «Chanson Russe» (I, 37), «Пляска мая» (I, 36), «Русская» (I, 37), некоторые пьесы из «Victoria Regia». Напротив, когда Игорь Северянин пытается перенять стили ему незнакомые, например,— античный или писать стихи «экзотические», попытки кончаются горестной неудачей.

Давно указано, что каждый новый поэт приносит с собою и новые, свои, ритмы. Нельзя сказать, чтобы Игорь Северянин сделал многое для русского стиха. Но кое-где он все же пошел вперед по дорогам, до него только намеченным. Так он широко использовал пеонические размеры, вошедшие в литературу лишь после К. Бальмонта. Благодаря тому, что Игорь Северянин свои стихи не читает, а *поет*, он мог свободно применять ямбы с пиррихиями на ударных стопах, что раньше употреблялось лишь в романсах, назначаемых для пения (как, например, стих: «А следова́тельно — не слон», IV, 127). Среди новых словообразований, введенных Игорем Северянином, есть несколько удачных, которые могут сохраниться в языке, например глагол «олунить». Наконец, и ассонансы, на которые Игорь Северянин очень щедр, иногда у него звучат хорошо и действительно заменяют рифму; интересны его попытки использовать, вместо рифмы, диссонанс,— слова, имеющие различные ударные гласные, но одинаковые согласные (например, III, 39: «кедр — эскадр — бодр — мудр — выдр»).

Таков Игорь Северянин, как он представляется в своих лучших созданиях. Это — лирик, тонко воспринимающий природу и весь мир и умеющий несколькими характерными чертами заставить видеть то, что он рисует. Это — истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими рит-

мами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой. Это — ироник, остро подмечающий вокруг себя смешное и низкое и клеймящий это в меткой сатире. Это — художник, которому открылись тайны стиха и который сознательно стремится усовершенствовать свой инструмент, «свою лиру», говоря по-старинному. При таких данных, казалось бы, можно ли желать большего? Чего же недостает Игорю Северянину, чтобы не только быть поэтом, но и стать поэтом «значительным», а может быть, и «великим».

На этот вопрос мы и ставим своей задачей ответить.

III

Аббат Делиль уверял, что весь гений Вергилия заключался в его вкусе. По отношению к Вергилию это — несправедливо, но верно в том смысле, что вкус имеет в искусстве значение огромное. Безошибочный вкус может заменить гений. Но никакая гениальность не вознаградит отсутствие вкуса. Ошибки против вкуса, безвкусие, обезобразят самое вдохновенное художественное создание; они чувствуются особенно больно, и для них мы не находим никакого извинения. Между тем именно доброго вкуса и недостает в стихах Игоря Северянина.

В одной из своих «поэз» (какое безвкусное слово!) Игорь Северянин, издеваясь над критикой, уверяет, что она, смеясь над его «Хабанерой», не расслышала в стихах иронии, искала лирики «в сатире жалящей» (IV, 123). В оправдание критики надобно сказать, однако, что не всегда легко различить, где у Игоря Северянина лирика, где ирония. Не всегда ясно, иронически ли изображает поэт людскую пошлость, или увы! сам впадает в мучительную пошлость. Мы боимся, что и сам Игорь Северянин не сумел бы точно провести эту демаркационную линию.

Когда продавец «мороженого из сирени» возглашает: «Пора популярить изыски, утончиться вкусам народа!» (I, 59), мы надеемся, это — ирония. Но вот в январе 1915 г., в Петрограде, Игорь Северянин пишет «увертюру» к своему III сборнику, где угрожает: «Я трагедию жизни превращу в грезофарс» (III, 7). Сказано ли это иронически, или в самом деле поэт мечтает сделать из жизни фарс, хотя бы и «грезо»? Восхваляя в стихах некую мисс

Лиль, поэт уверяет ее: «ты еще пикантнее» (I, 116). Имеем ли мы дело с сатирой, или подлинный идеал поэта — пикантность? А восхваляя самого себя, Игорь Северянин сообщает нам: «Мне отдалась сама Венера» (II, 9). Только предположение, что поэт здесь иронизирует над самим собой (как и в других своих самохвальных стихах), позволит не видеть в таком признании чудовищной пошлости.

Можно понять любовь автора к своим произведениям и желание сохранить даже более слабые из них, оправданные другими, более совершенными. Но есть предел и в такой любви, и только полным безвкусием, отсутствием всякого критического чутья можно объяснить, что Игорь Северянин переполнил II и III сборники своих стихов вещами безнадежно плохими. Здесь обрели свое место и стишки самого банального типа, какие обычно наполняют провинциальные газеты и неудачнейшие иллюстрированные еженедельники (особенно в отделе «Лунные тени»), и явные технические упражнения, которые сколько-нибудь уважающий себя поэт оставляет в своих бумагах, и, наконец, просто мертворожденные создания, которые простительно написать в неудачную минуту, но непростительно выставлять на показ и на позор читателям.

Чем, как не отсутствием вкуса, можно объяснить появление такой вещи, как «Шантажистка» (III, 45), где, в плохих стихах, рассказывается, как некая дама требовала с автора (или с героя стихотворения) денег на прокормление прижитого с ним ребенка, а автор (или герой стихотворения) предложил ей вместо того отправиться с первым встречным в гостиницу? Или благонамеренные стишки (II, 26), в которых поэт (или герой стихотворения) убеждает свою возлюбленную не вытравлять ребенка, советуя ей: «Плюй на все осужденья, как на подлое свинство»? Или еще стихи (II, 32), где повествуется, как к поэту (или герою стихотворения) пришла его бывшая любовница и созналась, что изменяла ему с пятью мужчинами, причем просила: «Наплюйте мне в лицо», а он ей ответил рыцарски: «С глаз долой!» И длинный ряд таких же повествовательных стихотворений II сборника, передающих, может быть, действительные факты из жизни поэта, но абсолютнейшим образом не интересные для читателя, разговоры, о которых хочется сказать словами Лермонтова:

Где разговоры эти слышат?
А если и случалось им,
Так мы их слышать не хотим!

Почти на каждой странице особенно последних трех книг Игоря Северянина встречаются выражения, прямо оскорбительные для каждого обладающего вкусом читателя. То поэт пишет комическое: «Я ... от неги вешней мог истечь» (IV, 28) и даже столь доволен этим образом, что его повторяет: «ребенок мог истечь» (не кровью, а «от грез»); то ставит неимоверное сочетание слов: «я вдохновенно сел в курьерский» (II, 107); то подносит «другу» такой совет, в стихотворении с эпиграфом из Ф. Сологуба: «Друг *оголивай* свою Ойлэ!» (II, 123); Игорю Северянину нипочем сказать: «постиг бессмертия *процесс*» (I, 111), «зацелую тебя, как идею брамин» (II, 124), «в танец пустился мир, *войдя в азарт*» (II, 10), о проститутках — «в ад *их день*» (II, 115), «играть в Наполеона — *вот в том-то и грехи*» (IV, 96), «обостряли нервы до границ» (II, 54) и т. п.

Верха, быть может, безвкусия достигает Игорь Северянин в стихах, посвященных современной войне. Отдел этих стихотворений начинается отвратительной похвальбой, что величие Германии «солдату русскому на высморк» (IV, 93). Не думаем, чтобы сам русский солдат, известный своей скромностью и на деле ознакомившийся с мощью германцев, подписался под этим хвастливым выкриком эстрадного поэта. Далее автор комически восклицает, обращаясь к Германии: «дрожи перед моею лирой!» (или это тоже сатира на самого себя?). Затем гражданственная поэзия Игоря Северянина переходит в площадную ругань: «шут» (IV, 96), «буржуйка» (IV, 93), «наглая» (IV, 99), «апаш» (IV, 99), «мародер» (IV, 94), «срам» (IV, 95) — вот приемы, которыми поэт хочет унизить наших врагов. Ругаться из-за спины других — вряд ли значит исполнять свой долг поэта в войну, и не много надобно вкуса, чтобы понять, в какой мере это некрасиво, именно «не эстетично». Военные стихи Игоря Северянина, которыми он срывает дешевые аплодисменты публики, производят впечатление тягостное.

Перефразируя слова аббата Делиля, можно сказать: все недостатки Игоря Северянина в его безвкусии.

IV

Но, кроме безвкусия, есть другая причина, закрывающая поэзии Игоря Северянина пути к развитию. Поэтический талант дает многое, когда он сочетается с хорошим

вкусом и направляем сильной мыслью. Чтобы художественное творчество одерживало большие победы, необходимы для него широкие умственные горизонты. Только культура ума делает возможной культуру духа. Поэт, умственные интересы которого ограничены, роковым образом обречен на скудость и однообразие тем, и вместо бесконечности мировых путей перед ним всегда будут лишь тропки его маленького садика.

Игорь Северянин сам не скрывает, что мысли не его удел. «Я — самоучка-интуит»,— сообщает он в одном месте (IV, 111). То была бы еще не большая беда, и Пушкин во многих отношениях был самоучкой; хуже, что Игорь Северянин пренебрежительно относится вообще к учению. «Не мне в бездушных книгах черпать!» (I, 136) — гордо заявляет он. И из его стихов видно, что он действительно не так-то много «черпал» в книгах. Как только он подступает к темам, требующим знаний (хотя бы и весьма элементарных), это обнаруживается. Например, у Игоря Северянина Нерон клянет свой *трон* (I, 107), а гетеры (!) глядят на него из *лож партера*; краснокожие в Мексике мечут *бумеранг* (I, 68); слово «шимпанзе» получает ударение на «а» (II, 111); брамин *целует идею* (II, 124) и т. п. Не видно даже знакомства с литературой, что, казалось бы, для поэта обязательно. В стихах Игоря Северянина упоминаются лишь наиболее популярные писатели, а если встречается имя чуть-чуть менее общеизвестное, как заметно, что поэт знает его лишь понаслышке: как, например, он говорит о *строфах* Верхарна, этого почти всегда а-астрофического поэта!

Если стараться выудить из стихотворений Игоря Северянина мысли, отвлеченные суждения, улов получится самый бедный. В сущности, выищется лишь единственная мысль: «живи, живое!» (II, 9), которую поэт и повторяет на разные лады: «люби живущее, живой!» (IV, 136), «Я... ярко радуюсь живым» (IV, 139) и т. д. Мысль не неверная, но не более новая, чем максима (Вл. Соловьев): «Не людоедствуй». Попадаются еще столь же «набившие оскомину» изречения: «Одно безумье гениально, и мысль ничтожнее мечты» (II, 112; сколько раз твердил хотя бы Фет о «безумии вещем поэта»!), или еще: «в грехе забвенье» (I, 11), а потому: «греши отважней» («если хочешь, поди согреши»,— лет за 20 до Игоря Северянина писал Д. Мережковский, повторяя, конечно, старые слова). А что такое «грех», по мнению Игоря Северянина? — «утолить инстинкт» (I, 13).

Вот и весь умственный багаж поэта; это не мешает ему уверять, будто «всероссно», т. е. все во всей России убеждены, что он что-то сказал «первый» (IV, 124).

Как только Игорь Северянин берется за тему, требующую преимущественно мысли (может быть, лирикам и не следует браться за такие темы, но — если это уж случилось!), бессилие его обнаруживается явно. Таково стихотворение «Под впечатлением Обрыва» (II, 43), т. е. рассуждения по поводу прочитанного автором (давно пора было!) романа Гончарова «Обрыв». Стихотворение написано в форме письма, и в первых строках Игорь Северянин пресерьезно доказывает своей корреспондентке, «что Гончаров — поэт». Разумеется, можно, и даже похвально, изъяснять в письмах лицам, мало образованным, некоторые элементарные истины, но почему педагогические упражнения перелагать в стихи и предлагать читателям? Далее автор письма объявляет, что хороша «борьба за право наслаждения», восклицает: «велик свободный Марк!», поучает: «счастье не в летах» и т. п. Если Игорь Северянин все это вычитал из Гончарова, пожалуй, лучше было и не читать «Обрыва»!

Этой «святой простотой» поэта, его «неискушенностью» в истории литературы объясняется, вероятно, и его самомнение, весьма близко подходящее, в стихах по крайней мере, к «мании величия». Тому, кто не знает всего, что сделали поэты прошлого, конечно, кажется, что он-то сам сделал очень много. Каждая мысль, каждый образ кажутся ему найденными в первый раз. Очень может быть, Игорь Северянин, заявляя, например, «Я не лгал никогда никому, оттого я страдать обречен» (II, 42), уверен, что впервые высказывает такую мысль и впервые в таком тоне говорит в стихах (но вспомним хотя бы добролюбовское «Милый друг, я умираю оттого, что был я честен...»). Понятно после этого, что Игорю Северянину совершенное им (т. е. то, что он написал книгу недурных стихов) представляется «колоссальным», «великим» и т. п. Он объявляет, что «покорил литературу» (I, 141), хотя весьма трудно определить, что это, собственно, значит, что его «отронит Марсельезия» (II, 11), что он «президентский царь» (ib.) и т. п.

Отсутствие знаний и неумение мыслить принижают поэзию Игоря Северянина и крайне суживают ее горизонт.

V

Говорят, что Игорь Северянин — новатор. Одно время он считался главою футуристов, именно фракции «эгофутуристов». Однако для роли maître[1] у Игоря Северянина не оказалось нужных данных. Ему нечего было сказать своим последователям; у него не было никакой программы. Этим внутренним сознанием своего бессилия и должно объяснить выход Игоря Северянина из круга футуристов, хотя бы сам он, даже для самого себя, объяснял это иначе. «Учитель», которому учить нечему,— положение почти трагическое!

Нового у Игоря Северянина не более, чем приносит каждый истинный поэт, который «в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Если у поэта нет ничего нового, он — не поэт. Правда, Игорь Северянин пытается дать род программы, но дело не идет дальше сообщения, что «теперь повсюду дирижабли летят, пропеллером ворча», и что поэтому нам надобно «острого и мгновенного» (I, 133—134), т. е. дальше повторения мыслей, давно ставших достоянием малой прессы. Впрочем, здесь же указывается еще на преимущество ассонансов пред рифмой (I, 133), но этого как будто мало для программы литературной школы, принимая во внимание, что вот уже четверть века, как ассонансы широко применяются в русской поэзии!

В горячую минуту, в ту эпоху, когда еще Игорь Северянин был «непризнанным», щеголял он еще своим презрением к «авторитетам», отрицанием великих поэтов прошлого. Так однажды вырвалось у него дерзостное, но не лишенное внешней соблазнительности заявление: «Для нас Державиным стал Пушкин» (I, 133). Это, впрочем, не помешало поэту в том же стихотворении почти *слово в слово* повторить стих Пушкина: «в пустыне чахлой и пустой» (I, 135). Однако после «признания» Игорю Северянину, видимо, захотелось отказаться от компрометирующего заявления, и он поспешил заявить: «Да, Пушкин стар для современья, но Пушкин пушкински велик» (IV, 128). А потом Игорь Северянин простер свою снисходительность к своим «предшественникам» до того, что согласился признать: «За Пушкиным были и Блок и Бальмонт» (III, 14).

Вообще, не в пример другим футуристам, Игорь Севе-

[1] Учитель, мастер *(франц.)*.

рянин только на словах проповедует пренебрежение к старой литературе. Не удивительно, что в отдельных стихах (как мы только что видели) он совпадает с поэтами, писавшими до него. У старой поэзии,— непосредственно и через посредство писателей второстепенных, не все ли равно? — он заимствовал размеры, приемы изобразительности, рифмы, весь склад своей речи. Откинув маленькие экстравагантности, состоящие почти исключительно в употреблении новопридуманных слов или форм слова, мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина. В подражаниях Фофанову и Мирре Лохвицкой сознается сам поэт. Но он заходит глубже в историю в своих заимствованиях. Так, например, он пользуется условными образами классицизма, говорит о своей «лире» (II, 103; IV, 93 et passim [1]), поминает Афродиту (II, 124), Венеру и т. п. Впадая совершенно в державинский стиль, пишет, что народ ему «возгремит хвалу» (II, 11), что Париж «вздрожит» (ib.); употребляет выражения «злато» (II, 46); «ко пристаням» (II, 12), «зане» (II, 10) и т. п.

Кое-какие права на звание новатора дают Игорю Северянину лишь его неологизмы. Среди них есть много глаголов, образованных с помощью приставки «о», например, удачное «олунить» и безобразное «озабветь»; есть слова составные, большею частью построенные несогласно с духом языка, как какая-то «лунопаль»; есть просто иностранные слова, написанные русскими буквами и с русским окончанием, как «игнорирно»; есть, наконец, просто исковерканные слова, большею частью ради рифмы или размера, как «глазы», вместо «глаза», «норк» вместо «порок», «царий» вместо «царский». Громадное большинство этих новшеств показывает, что Игорь Северянин лишен чутья языка и не имеет понятия о законах словообразований. На то же отсутствие чутья языка указывают неприятные, вычурные рифмы, вроде: «акварель сам — рельсам», «воздух — грез дух», «ветошь — свет уж», «алчен — генерал чин» и т. п. В этом отношении Игорь Северянин мог бы многому поучиться у поэтов-юмористов.

Нет, в новаторы Игорь Северянин попал случайно, да, кажется, сам тяготится этим званием и всячески старается сбросить с себя чуждый ему ярлык футуриста.

---

[1] И повсюду *(лат.)*.

VI

Вывод из всего сказанного нами напрашивается сам собою. Игорю Северянину недостает вкуса, недостает знаний. То и другое можно приобрести,— первое труднее, второе легче. Внимательное изучение великих созданий искусства прошлого облагораживает вкус. Широкое и вдумчивое ознакомление с завоеваниями современной мысли раскрывает необъятные перспективы. То и другое делает поэта истинным учителем человечества.

Одно из двух: или поэзия есть забава, приятный отдых в минуты праздности, или серьезное важное дело, нечто глубоко нужное людям. В первом случае, вряд ли стоит особенно беспокоиться, как и чем кто развлекается. Во втором, поэт обязан строго относиться к своему подвигу, понимать, какая ответственность лежит на нем. Чтобы идти впереди других и учительствовать, надо понять дух времени и его запросы, надо, по слову Пушкина, «в просвещении стать с веком наравне», а может быть, и выше его. Для нас истинный поэт всегда vates римлян, пророк. *Такого* мы готовы увенчать и приветствовать; *других* — много, и почтить их стоит лишь «небрежной похвалой». Тот же, кто сознательно отказывается от открытых пред ним прекрасных возможностей, есть «раб лукавый», зарывающий свой «талант» в землю.

1916

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ [1]

Понятия «пролетарская культура», «пролетарская поэзия» уже вызвали — что естественно — обширную, сравнительно, литературу. Сделано немало попыток так или иначе разобраться в вопросе. Тем не менее он все еще остается достаточно темным. Пишущему эти строки лично пришлось слышать от видных представителей нашей пролетарской поэзии, что им самим это последнее понятие «далеко не ясно».

Теоретически дело обстоит так. Наша Октябрьская революция, установив диктатуру пролетариата, дала в обществе господствующее положение новому классу, принесшему свою, новую, идеологию. Согласно этой идеологии началось пересоздание всего строя нашей жизни. Как результат этой перестройки, должна возникнуть новая культура, в частности — новая литература, новая поэзия. Отсюда — попытки выяснить, чем эта новая культура будет и должна отличаться от предшествовавшей, а также — попытки теперь же указать на первых строителей, «зачинателей» новой культуры,— в том числе и в области поэзии,— и отметить то новое, что они дают.

Однако эта теория возбуждает длинный ряд новых вопросов.

Что разуметь под новой пролетарской культурой: видоизменение старой культуры капиталистической Европы

[1] П. Бессалько и Ф. Калинин. Проблемы пролетарской культуры. К-во «Антей». Пб. 1919, 128 стр. Ц. 10 р. В. Фриче. Пролетарская поэзия. Изд-во «Денница». М., 1919, 112 стр. Ц. 20 р. «Пролетарская культура». Ежемесячный журнал. М., 1919, №№ 1—12, М., 1920, №№ 13—14. *(Прим. В. Брюсова.)*

или нечто совершенно особое? Явилась ли эта новая культура, хотя бы в своих основах, как прямой результат великого пережитого нами переворота, вместе с установлением диктатуры пролетариата в Советской России, или же эта культура есть только чаяние, которому предстоит осуществиться в более или менее отдаленном будущем? Кто являются носителями и строителями этой культуры? — исключительно лица, вышедшие из рядов того класса, который был пролетарским при старом режиме, или все деятели, по крайней мере искренние деятели, нашего нового общества, стремящегося стать внеклассовым? В частности, кто суть пролетарские поэты? — поэты, вышедшие из рядов пролетариата, хотя бы ныне отдавшие себя исключительно культурной работе? только поэты, поныне продолжающие ту работу, которая прежде была типичной для пролетария, напр., на фабрике? поэты, посвящающие свои вдохновения жизни и идеологии пролетариата, хотя бы сами они и вышли из другого класса? поэты, сознательно ищущие основ новой культуры, или поэты, чуждые этим заданиям? и т. д., и т. д.

Прежде всего самый термин «культуры» требует более точного определения. В науке он употребляется в разных смыслах. Говорят о народах «культурных» и «не культурных», а в то же время о «культуре первобытных народов». Отличают культуры «античную», «средневековую», «новоевропейскую», «китайскую» и т. д. Рассматривают отдельно «английскую культуру XVII в.», «французскую культуру XVIII в.» и т. п. Наконец, существуют такие подразделения, как «культура духовная», «культура материальная» и пр.

Отбросим последнее деление, т. е. будем говорить о культуре вообще, обнимающей все стороны жизни; откажемся от первого, т. е. будем иметь в виду только народы «культурные», считая, что первобытные стоят на столь низкой степени развития, когда существуют только зачатки культуры, а не самая культура. Все же останется противоречие в употреблении термина. Иногда им означается коренной перелом в жизни человечества, напр., переход от античной культуры к средневековой; иногда же — небольшие сравнительно видоизменения, какими отличаются, наприм., культурная жизнь во Франции XVII и XVIII в. Чем должна и чем хочет быть пролетарская культура,— таким видоизменением или коренной перестройкой?

Ответ на последний вопрос, нам кажется, может быть только один. Пролетарская культура, по своим предпосылкам, по своим заданиям, должна быть *коренной перестройкой* всего культурного уклада человечества последних веков. Новое мировоззрение отвергает именно то, что лежало в самой основе всей новоевропейской культуры XV—XIX вв.: капитализм, и ставит себе идеал, противоречащий всей этой культуре: коммунизм. Пролетарская культура должна отличаться от капиталистической по существу. Следовательно, в области культуры должно ожидать переворота, аналогичного тем, каким отмечены грани античного мира и средних веков, Европы феодальной и новой.

Обратимся к истории, чтобы посмотреть, как в прошлом происходили аналогичные перевороты. Переход от античной культуры к средневековой был усложнен тем, что так называемое великое переселение народов в значительной мере уничтожило римскую культуру; поэтому рост новой культуры потребовал особо долгого времени: от падения Римской империи до оформления феодальной культуры протекло не менее 2 столетий (V — VII вв.). Напротив, переход к новоевропейской культуре был замедлен тем, что никакого резкого переворота, никакой общей революции на этой грани не произошло; новое постепенно разрушало старое и заняло этим разрушением тоже несколько веков (XIII — XV). Быстрее совершился процесс при возникновении эллинистической культуры на развалинах разных восточных монархий после походов Александра Македонского; но зато эллины несли при этом на Восток свою, уже высоко развитую культуру, и тем не менее новая культура сложилась не менее как в столетие.

Из всего этого не следует ли с убедительностью, что возникновение новой культуры — процесс медленный, требующий если не столетий, то ряда десятилетий. Да и может ли быть иначе, рассуждая априорно? Не должно ли вырасти, по меньшей мере, целое новое поколение в новых условиях, чтобы могли коренным образом видоизмениться все те стороны жизни (в том числе литература), совокупность которых, в их особенностях, и образует «культуру» данного народа, данной эпохи? Положим, современность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это — наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы и т. д. Но как бы ни было сильно влияние этих

факторов, оно не может мгновенно,— скажем, в несколько лет,— искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеологии.

Итак, наш вывод тот, что строительство новой культуры — дело медленное. Но кто же может и должен строить эту новую культуру? Первоначальный ответ ясен сам собою: пролетарии, люди этого «нового» класса, принесшего новую идеологию. Но они одни ли? — Нам кажется, на этот дополнительный вопрос должно ответить: нет! не одни. Как возникла блестящая эллинистическая культура? То был синтез здоровых идей, принесенных завоевателями эллинами, с здоровыми же зернами, почерпнутыми из разгромленной или одряхлевшей культуры эгейцев. Таким же синтезом того, что вложили от себя молодые германские и славянские племена, с здоровыми зернами античности была феодальная культура средневековья. И т. д. На протяжении всей всемирной истории новая культура всегда являлась синтезом нового со старым, с основными началами той культуры, на смену которой она приходила.

Это, конечно, и вполне естественно. Во всякой культуре есть такие завоевания, которые остаются ценными для любого уклада жизни. Таковы, напр., истины и достижения опытных наук, великие художественные создания, разные материальные сооружения и т. д. Новая культура может направить все это к иным, своим целям, но ей нет причин всего этого не использовать; этим она лишь замедлила бы, и очень надолго, свое развитие. Возьмем простой пример. Какая бы форма правления ни утвердилась в такой-то стране, новое правительство всегда использует, напр., существующие пути сообщения. Оно, может быть, позднее создаст свои, более совершенные, рядом с железными дорогами проведет пути автомобильные и установит аэропланные, но вряд ли оно поспешит уничтожить существующие паровозы и вагоны.

Однако для подобного синтеза необходимы взаимодействие, согласная работа представителей нового пролетариата, и старого, прежней культуры. Насколько пролетарий, уже в силу своей принадлежности к своему классу, является носителем пролетарской идеологии, настолько идеологию прежней культуры в полноте представляет собою только человек, всецело ее изживший. Между тем

в первой стадии строительства важно именно то, чтобы культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор. История показывает нам, как ошибочно ценили античную культуру, напр., внешне усвоившие ее германцы и насколько полнее и живее происходил синтез, напр., в Италии, где подлинные традиции античности никогда не умирали. Comparaison n'est pas raison, сравнение — не доказательство, но оно поясняет мысль.

Поэтому не так важно, кто выступает первыми строителями новой культуры,— пролетарии, еще продолжающие жить в тех условиях, которые были характерны для пролетария при старом укладе жизни (напр., фабричные рабочие), или пролетарии, уже от этих условий освободившиеся и уже всецело посвятившие себя культурной работе (напр., иные из наших пролетарских поэтов), или, наконец, люди, вышедшие из иного класса, но отдающие свои знания и способности на дело нового строительства. Только совокупными усилиями всех таких деятелей, непременно и пролетариев и не-пролетариев, могут быть заложены первые основы новой, искомой культуры. Самое же ее здание может вырасти только много лет спустя. Пока, в силу необходимости, приходится довольствоваться одними намеками на него и еще безнадежно говорить о строимых стенах, тем более о возводимом куполе.

Притом работа деятелей, пришедших из другого класса, может быть двоякая. Иные из этих работников, по существу своему, не в состоянии будут усвоить себе новое мировоззрение, останутся органически чужды задачам строительства новой культуры. Поскольку такие не будут ему прямо враждебны, они все же могут и должны быть использованы новым обществом. Их знания, их навыки, самые их предрассудки окажутся ценными, если подвергнуть их внимательному анализу: знания должно использовать, навыки должно взять за образцы, предрассудки должно исследовать, так как они являются органическими элементами одной культуры и предостерегут от аналогичных предрассудков новой. Короче говоря, строители новой культуры должны привлекать к себе культурных деятелей прошлого так как этим облегчат свою собственную работу едва ли не на столетие.

Но надо надеяться, что иные из прежних культурных деятелей найдут в себе живую способность воспринять новые задания, оценят величие и красоту предстоящего

начатого дела. Известны примеры, когда энтузиасты, находясь в совершенно других условиях жизни, всецело прониклись мировоззрением хотя бы античности, сами становились как бы древним эллином или римлянином. Не гораздо ли проще, что тот или другой работник культуры,— пусть «буржуа» по своим родителям,— живя в условиях нашей коммунистической республики, сумеет и сможет усвоить себе миросозерцание пролетариата? Такой человек, кажется нам, вполне призван участвовать в строительстве новой пролетарской культуры наравне с пролетарием, ныне работающим на фабрике или работавшим на ней десять лет тому назад.

Таковы мои точки зрения. Из них следует, что говорить по существу о книгах, заглавия которых выписаны выше, мне не приходится. Пролетарская культура может и должна быть. С ней вместе явится и пролетарская поэзия. Ныне ни того, ни другого еще нет и не могло быть: есть только попытки, порывания, первые поиски. Иные из наших пролетарских поэтов талантливы и интересны. Но они еще не дали (и не могли дать) ничего такого, что по существу отличалось бы от всей прошлой поэзии,— отличалось бы не как оригинальность данного поэта, а именно *как продукт иной культуры*. То, что говорит покойный Ф. Калинин в своей прекрасной вступительной статье к изданию «Антей», очень ценно (хотя лично я и не совсем согласен, напр., с упразднением античного мира); то, что пишет В. Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным; не мало интересного и в отдельных статьях журнала «Пролетарская культура». Но во всех этих работах говорится о таком «новом», которое не превосходит новизны «новой литературной школы». Мне это представляется недостаточным. Истинная пролетарская поэзия будет результатом новой пролетарской культуры и будет столь же отличаться от поэзии прошлой, как «Песнь о Роланде» от «Энеиды», как Шекспир от Данте.

1920

СМЫСЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Отрывки [1]

Аналогия, старая как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, родится, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся.

XIX век, на заре своей, видел борьбу одряхлевшего Классицизма (или Лжеклассицизма) с победоносным Романтизмом, который тогда смело крушил устарелые предрассудки и открывал новые перспективы. В 30-х годах начинается упадок Романтизма и зарождается Реалистическая школа, которая вполне торжествует в середине века, но слабеет и вырождается к 80-м годам. Тогда выступает Символизм, заполняющий собою последние десятилетия прошлого столетия и переходящий в наше. Около 1910 г. отчетливо сказывается упадок Символизма и начинает складываться школа Футуризма, развитие которого было приостановлено Европейской войной и начавшимися

[1] Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читанных автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито. *(Прим. В. Брюсова.)*

социальными революциями. Каждая из этих школ имела свой период всемирного господства, временно объявляла себя последним, завершительным этапом литературы, дальше которого идти уже некуда, но каждая в конце концов принуждена бывала, в свою очередь, уступить первенство другому, более молодому течению, вызванному новыми требованиями жизни[1].

Перед каждой из литературных школ, сменявшихся в XIX веке, стояли свои определенные задачи, которые и были ими решены в истории более или менее полно.

Школа классиков завещала литературе подробную теорию поэзии, в своих существенных частях оставшуюся неизменной поныне, и впервые строго разработанные формы художественного творчества,—стиль, стих, приемы изобразительности,— которыми тоже, с многообразными, конечно, изменениями и дополнениями, писатели пользуются и до сих пор. Но Классицизм развивался в узкой среде придворной знати, которая в свое время (XVII—XVIII вв.) составляла все культурное общество Европы. Аристократия была международна и единообразна; интересы ее были ограничены в пределах воинской доблести и придворных интриг; писатели и читатели выходили из одного круга и были тесно связаны между собой общностью условий жизни, привычек (в том числе этикета), языка; наконец, писатели из знати, обеспеченные наследственными имуществами и разного рода привилегиями, все имели достаточно досуга, чтобы подробно изучать мелочные правила классической поэтики.

Все эти условия изменились к концу XVIII века, когда на мировую сцену выступила окрепшая буржуазия, стремившаяся занять свое место в политической и культурной жизни, что и разрешилось Великой французской революцией и наполеоновскими войнами, разнесшими ее идеи по всей Европе. Рационализм XVIII века и догматическая философия были разрушены критикой Канта и его последователей, уничтоживших предрас-

[1] Говоря так, мы имеем в виду именно литературные школы, а не самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать, изначальные в литературе. Можно указать романтические мотивы еще в античных литературах; реализм, как художественный принцип, существовал, конечно, и до Реалистической школы и продолжает существовать поныне; символизм справедливо отмечается и у древних трагиков, и у Данте, и у Гете, и т. д. Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их. *(Прим. В. Брюсова.)*

судок, что умом, рассудком (ratio) могут быть постигнуты все тайны вселенной (в том числе и сущность поэзии), и выдвинувших на первое место индивидуальную личность человека. Прежняя однородная культурная среда (международная аристократия) заменилась многоликими национальными аудиториями. Разросшийся круг читателей заставлял писателя искать мерило своим произведениям не в готовых правилах Буало или кого иного и не во вкусах «общества», а в самом себе (откуда и учение, что поэт «сам свой высший суд»). Неопределенные сначала, стремления буржуазии вели к развитию разных мистических учений; героическая эпоха борьбы, революция и наполеоновские войны, побуждала выше всего ставить героизм, сильных личностей и т. д. Все эти новые условия жизни полно отразились в школе Романтизма, с ее мистикой, с ее ярко выраженным индивидуализмом, с ее подчеркнутым национализмом (народность, couleur locale[1]), ее пристрастием к экзотизму, с ее прославлением героев и склонностью к риторике и т. д. Эпос и драма, господствовавшие у классиков, должны были уступить место лирике; отвлеченные, схематические герои прошлого века — образам, взятым из определенного времени и народа; спокойный, холодный стиль — новому, беспокойному и страстному, и т. п. Сообразно с этим романтикам пришлось преобразовать классическую поэтику, искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей; и проза и стихи романтиков стали иными, нежели были в XVIII веке.

В первые десятилетия XIX века борьба буржуазии за политическое господство кончилась; началось утверждение в Европе капитализма. Всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех. В области философии критицизм кантианцев был сменен позитивной философией Огюста Конта. В согласии с веком стала изменяться и литература. Она тоже стала предпочитать задачи ближайшие, практические. Наблюдение окружающей жизни и точное ее изображение — вот что стало делом литературы в этот период. Так создалась Реалистическая школа, позитивная по миропониманию, чуждая всякого мистицизма, всяких увлечений, готовая стать почти служанкой науки, желав-

[1] Местный колорит *(франц.)*.

шая давать лишь документы, по которым можно было бы изучать действительность. Круг объектов, входящих в искусство, этим был значительно расширен, так как к образам, излюбленным романтиками, были прибавлены все остальные внешние образы жизни; романтические герои, люди исключительные, разочарованные и сверхчеловеки, были сменены всеми обычными людьми, которых каждый читатель встречал повседневно, причем литература прямо отдавала предпочтение «униженным и оскорбленным» или просто типам заурядным. Под влиянием таких литературных идеалов не могла не измениться и поэтика. Вместо крикливой риторики, в которую выродился позднейший Романтизм, явилось трезвое, «реалистическое» изображение деталей, почерпнутое из наблюдений; писатель стал менее доверять непосредственному вдохновению, которое так возвеличивалось романтиками, но стал основывать свою работу на внимательном изучении, на предварительных заметках, на научных исследованиях; в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах — от всякого блеска формы и т. д.

Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы Символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные, идеи не могут быть адекватно (вполне точно) выражены ни каким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь», — излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто «изречь». По природе строго реалистической образ, символ — намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт, был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только

намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным,— откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным возвращение к объективизму классиков. Точно так же реалистические подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего Романтизма. Идея символа также сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отметались без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них,— борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что, действительно, было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие Символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед Европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющие прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-нибудь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли,

преимущественно почерпнутые у Ницше и его последователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета Символизм охотно обращался к античным (эллинским мифам), вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям, и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило Символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, символисты делали поэму, и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни — все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические

темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окружающей жизни.

Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя, ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью Символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета или терцин до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. под. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями, получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе римской литературы и т. д. Одновременно с тем Символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший Символизм повинен еще в одном тяжелом грехе против поэзии,— в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности Символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова — основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слов зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным и одно-

образным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала первых символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 года, когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, Символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих традициях, отстала от темпа жизни. В недрах самого Символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение Акмеизма. Акмеисты,— все, начинавшие как ученики символистов,— торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего Символизма, а прибавилось лишь одно,— искание непременно, во что бы то ни стало, исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 г. Критика футуристов била по больным местам Символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противополагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, Футуризм искал новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще не испробованным созвучиям. Принцип «слова, как такового» был одним из основных в раннем футуризме, и футуристы старались создавать новые слова или воскрешать обветша-

лые — то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего Футуризма было мало подлинных поэтических дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными» футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствия читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности Символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове, как таковом», приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв.— Все эти недостатки не позволили раннему Футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединилось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский Футуризм был отголоском западного футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный Футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся социальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому

обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее — прекрасно и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали, напр., величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли, как высший государственный идеал, империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский Футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

Развитие Футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано Европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам; в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно-литературные искания вполне не замирали никогда. Каковы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и — порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии, на койке военного лазарета, везде — продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить большее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы Войны и Революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние Войны и Революции на литературу; можно утверждать одно, что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры, небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассудков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества. Революция, у нас в России, пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала всем новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулись с Войной и Революцией. Каждый, на личном опыте, испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколения наших дней, и старшее, уже сложившее свое миросозерцание раньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило Войны и через купель Революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах, после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 года и т. под. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью — целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы Войны, ни вихри Революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного — примет начинающегося Возрождения.

Если мы теперь обратимся к современной русской литературе, в частности — к нашей поэзии, так как поэзия всегда является авангардом литературы[1], мы прежде всего увидим там весьма характерное для переходных эпох дробление на значительное число мелких течений. Современная русская поэзия разбилась на множество маленьких кружков, большею частью враждующих между собою. Еще имеются представители прежних литературных школ, уже осужденных жизнью,— реалисты, в духе наших 70-х и 80-х годов, русские парнасцы (как И. Бунин, А. Федоров), символисты, продолжающие писать по поэтике 90-х годов (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.); школа неоклассиков (О. Леонидов и др.) ставит себе задачей «охранять» традиции классической русской поэзии; неоакмеисты упорно стремятся поразить читателя, оставаясь верны традиционным формам символистов (О. Мандельштам и др.); группа поэтов упорно держится заветов раннего футуризма (В. Каменский, В. Хлебников и др.; В. Маяковский решительно отмежевался от них). Рядом с этим существует ряд «школ», возникших уже за последние годы: неофутуристы (Б. Пастернак, С. Буданцев и др.), близкая к ним группа центрофугистов (И. Аксенов и др.), имажинисты (В. Шершеневич, С. Есенин, А. Кусиков и др.), экспрессионисты (И. Соколов и др.), презентисты, и еще иные, названия которых едва ли стоит

[1] Напомню стихи Е. Баратынского: «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта...» и т. д. *(Прим. В. Брюсова.)*

перечислять (в том числе ктематики, акцидентисты, ничевоки и т. под.). Наконец, всем им противопоставляет себя обширная группа пролетарских поэтов (М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский и др.), являющаяся не только объединением по социальному признаку, но и определенным литературным течением, с определенными художественными и техническими принципами.

Самое это дробление указывает на живой интерес к вопросам искусства в среде наших поэтов[1]. Каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику, обличает недостатки и ошибки других течений, ставит себе свои художественные задачи; каждая, объединенная общностью стихотворной техники и большею частью сходством избираемых тем. Для всех молодых групп, начиная с неофутуристов, характерно также искание новизны в форме и в содержании, зачастую изумляющей и даже приводящей в негодование читателя, воспитанного на традициях прошлого. Одни из групп устремляют большее внимание на разработку техники: неофутуристы, пытающиеся создать новый язык и новые приемы изобразительности, имажинисты, ставящие в основу всего образ (image) и отрицающие в поэзии идейность и музыкальность[2], экспрессионисты, ищущие максимальной экспрессивности речи, и т. под.; другие, больше всего пролетарские поэты, хотят преимущественно выявить в поэзии новое содержание, хотя бы и в прежних формах, так что в их творчестве на первом месте — новая идеология и новые темы[3]. Все, однако, не довольствуются уже сделанным в поэзии, но стремятся и надеются создать что-то новое, свое.

Только что было сказано, что такая подготовительная работа обычно требует ряда лет; и, действительно, задачи, стоящие перед современной поэзией (и всей литературой вообще),— огромны и вряд ли могут быть разрешены спешно.

---

[1] Отмечу кстати, что в «студиях», в большом числе организованных за последнее время (Пролеткультом, Лито, Гисом и др.), большой интерес в среде молодежи вызывают именно курсы по поэтике и теории стихосложения. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] «Идеи — для философов,— говорят имажинисты,— социальные вопросы — для социологов, музыка — для композиторов, для поэтов — образы, и только образы». *(Прим. В. Брюсова.)*

[3] Говорю, конечно, о принципах каждого течения, оставляя в стороне отдельные произведения отдельных поэтов. *(Прим. В. Брюсова.)*

Современной поэзии предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание.

Наши дни всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в осьмнадцать лет», разочарованных Печориных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах.

С другой стороны, все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились в глубь индивидуальных переживаний [1], все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное *я*. Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных. «Мое единое отечество — моя *свободная* душа», восклицал символист Бальмонт. Теперь человек вступает на новую ступень лестницы, ведущей к тому, чтобы все человечество стало его истинной родиной. Открываются художественные возможности, которые лишь смутно предчувствовались в прошлом. Поэты должны научиться говорить о том, о чем у их предшественников и речи не было.

Не говорю уже о том, что самый ритм жизни изменился. Та «электрификация» и «моторизация» повседневной действительности, которая началась еще в конце XIX века, продолжает свои завоевания. Даже телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кровью. Символизм, в годы своего расцвета, присутствовал только при зарождении новой аэропавти-

[1] Не случайно действие большинства романов Достоевского перенесено в какой-нибудь маленький городок: им еще не было места на мировой арене. *(Прим. В. Брюсова.)*

ки, едва успел приветствовать первые успехи аэроплана и дирижабля; гордое торжество воздушных сообщений относится уже к годам войны и послевоенным. Только в эпоху войны стало жизненным явлением радио. А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное миросозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы,— начиная хотя бы с «принципа относительности»! Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все миросозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?

Но те же примеры прошлого показывают, что всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. Как ни совершенны, как ни разнообразны, как ни гибки формы, созданные литературой прошлого, они непригодны для выражения нового мироощущения. Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы. Такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами. Значительная доля времени, которое занимал в каждой школе период ее утверждения,— целые годы,— уходила именно на выработку новой техники. И эта работа, сложная и трудная, ни в коем случае не есть прихоть художников, но настоятельная потребность искусства, вновь обогащающая его на будущие века.

При нормальных условиях выработка новых форм в искусстве и усвоение им нового содержания жизни происходит постепенно, малозаметным образом. В периоды революционные, каким была эпоха Романтизма, отчасти Символизма и какова в высшей степени — наша эпоха, дело обстоит иначе. «Новое» хлынуло в нашу жизнь целым потопом, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний облик. Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. Предстоит вновь овладеть стихией языка, значительно изменившегося за последние годы, когда происходили великие смещения народов и великие смещения в недрах

русского народа. Поэты должны организовать этот новый язык, найти новые слова для новых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря поэты должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать. Поэтам предстоит найти новые средства изобразительности, так как прежние перестают соответствовать современности, частью становятся непонятны, частью стерлись от долгого употребления,— создать новые сравнения, новые метафоры, новые «тропы» и «фигуры» речи. Все это должно вести к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше,— к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

Таковы сложные задачи, ставшие перед современной поэзией. Наличие их объясняет тот кажущийся застой, в каком находится наша литература. В действительности это не застой, а, напротив, буйное кипение жизни. Правда, мы не видим новых поражающих, истинно «великих» созданий, но это потому, что еще не пришел час для них. Литература разбита на множество мелких течений, которые все (кроме «крайних правых», занятых «охранением традиций»,— дело всегда безнадежное как в политике, так и в поэзии) заняты ковкой новых форм,— и пролетарские поэты, и неофутуристы, и имажинисты, и остальные, именующие себя так или иначе. Поэзия страстно хочет заговорить о новом, но ищет для этого нового языка, чувствуя, что старый уже не пригоден. Только когда закончится эта предварительная, лабораторная работа, наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение.

На пути этих исканий много может быть ошибок, блужданий, вкривь и вкось, но это уже неизбежно: новое никогда не достигается сразу. Поэтому не приходится особенно сетовать, если отдельные писатели заходят слишком

далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах. Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной а-ритмичности стиха и т. д.; это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены будущими, имеющими прийти, значительными поэтами. Меньше всего должно тревожить, что формы современной поэзии, ее язык, ее стиль, ее образность, ее стих, кажутся странными, часто поражают, иногда отталкивают неподготовленного читателя. Это — явление, обычное в истории. Столь же поражали первые произведения романтиков, так же отталкивали прежних читателей ранние создания реалистов, столь же сначала смеялись над символистами. К тому времени, когда новое течение войдет в свои берега, читатели освоятся с своеобразием его форм и они, как то бывало всегда, станут казаться им естественными и необходимыми[1].

Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы — с пролетарскими поэтами и т. д.— каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, подготовляют почву для этой школы. Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана, то, чего от нее требует исторический момент: она ищет. Торопить то, что совершается по историческим законам,— невозможно; остается только всячески облегчать нашей молодой литературе ее трудные пути. Тому «новому», что вырастает из Европейской войны и Октябрьской ре-

[1] Возражают, что прекрасное всегда просто. Но простота — понятие условное. Просто то, к чему привыкли. В эпоху лжеклассицизма его стиль казался для читателей простым, и первые произведения романтиков возбуждали негодование мнимой нарочитостью своего стиля. *(Прим. В. Брюсова.)*

волюции, суждено развиваться целые столетия; литература вправе потратить несколько лет на то, чтобы вполне осознать и научиться воплощать это новое. О нашей молодой поэзии можно сказать словами Вергилия: Naviget, haec summa est, пусть она плывет (т. е. идет вперед, а не стоит на месте), *в этом — все.*

1921

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ БАЛЬМОНТ?

1

«В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией»,— писал я в 1906 г.[1] Уже тогда мне пришлось выразить эту мысль в прошлом времени: «царил», а не «царит». Рядом, в той же статье, откуда взяты эти слова, мне пришлось говорить о «бесспорном падении» Бальмонта, о том, что его новые стихи (т. е. середины 900-х годов) «поэтически бессодержательны, вялы по изложению, бесцветны по стиху», что в его последних книгах («Литургия красоты», «Злые чары», «Жар-птица») есть все, что угодно, «нет лишь одного — поэзии»[2]. И это было *пятнадцать лет назад*, когда еще никак нельзя было предвидеть, что с именем Бальмонта появятся такие позорные страницы, как собранные в книгах «Зарево зорь», «Перстень» и т. под.

Да, было время,— которое ныне еле помнят «старожилы» литературы,— когда Бальмонт «нераздельно царил над русской поэзией». В первые годы этого века чуть не все молодые поэты были «бальмонтисты», писали под Бальмонта, его стихом и его словарем. Но когда в 1919 г. я был избран председателем Всероссийского Союза поэтов (организации, одно время, видной и многочисленной) и, по должности, невольно сблизился с массой, по крайней мере московских, начинающих стихотворцев,— меня поразило то единодушие, с каким все они высказывали

---

[1] Валерий Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, стр. 89. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Там же, стр. 91. *(Прим. В. Брюсова.)*

самое отрицательное суждение о Бальмонте. Были, конечно, исключения, но именно *исключения*: в массе, в целом, молодежь последних 3—4 лет, пишущая стихи, отрицала и отрицает Бальмонта. Она не хочет признать даже его исторических заслуг пред нашей поэзией. И «бальмонтовская повадка» в современных стихах становится все более и более редким явлением.

Недавно мне пришлось беседовать о Бальмонте с одним товарищем, моложе меня немногим, человеком широко образованным и живо интересующимся искусством[1]. Он, между прочим, сказал мне: «Я перечитываю Бальмонта, и теперь мне даже непонятно, как мог он когда-то нас увлекать; как могли мы в его стихах видеть что-то новое, революционное в литературном отношении: все в стихах Бальмонта — обыкновенно, серо, шаблонно». И когда я слушал эти слова, мне казалось, что они формулируют мое собственное мнение, потому что я тоже недавно «перечитывал» Бальмонта, и тоже почти недоумевал, как мог я когда-то сказать, что «другие поэты покорно следовали за ним (за Бальмонтом) или с большими усилиями отстаивали свою самостоятельность», или утверждать, что «как дивный мастер стиха, Бальмонт все еще не знает себе равных среди современных поэтов»[2]. Сейчас для меня стихи Бальмонта «остывшая зола» Тютчева, и почти не верится, что некогда они горели, и светились, и жглись.

Сам Бальмонт, в предисловиях к отдельным томам своего 1-го «Собрания стихов», озаглавленных им «Из записной книжки», дал собственное истолкование эволюции своей поэзии: нарисовал путь, по которому она, по его мнению, шла, или по которому ему хотелось бы чтобы ее видели идущей. «Оно началось,— пишет Бальмонт,— это длящееся, только еще обозначившееся (помечено 1904 г.) творчество — с печали, угнетенности и сумерек. Оно началось под Северным небом, но, силою внутренней неизбежности, через жажду Безгранного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины, подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу. От книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, у меня переброшено звено... От робкой угнетенности к Царице-Смелости с блестя-

[1] С разрешения моего собеседника, назову и его имя: это — ректор Моск. университета В. П. Волгин. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Далекие и близкие, стр. 89 и 106. *(Прим. В. Брюсова.)*

щими зрачками, от скудости к роскоши, от стен и запретов к Цветам и Любви, от незнанья к счастью вечного познанья, от гнета к глубокому вздоху освобожденья...»[1]

Ту же схему Бальмонт предлагает читателю и в разных программных стихотворениях, написанных вовсе не «как облачко плывет» (обычное изображение Бальмонтом процесса его творчества), а весьма сознательно, обдуманно и надуманно:

Из-под северного неба я ушел на светлый Юг,
Где звучнее поцелуи, где пышней цветущий луг.

Чахлые сосны к Лазури дорогу найдут!

И облако зажглось, пронизанное светом
Непобедимого луча!

Я устал от нежных слов...
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!

и т. под.[2] Почти в каждом сборнике Бальмонта, особыми стихотворениями, объясняется читателю, что за этап в эволюции автора представляет данная книга. И эти чисто рассудочные толкования (повторяю: у поэта, который уверяет, что в его стихах нет ничего рассудочного) доходят до такой мелочности, что, напр., в конце «Горящих зданий» точно предуказано содержание следующего сборника «Будем как солнце»:

Но еще влачу я этой жизни бремя,
Но еще куда-то тянется дорога...
. . . . . .
Раздвинулась до самых берегов,
И смыла их — и дальше — в море Света...[3]

Однако совершенно иное впечатление получается, если обращаешься не к предисловиям и не к пояснительным стихотворениям, сочиненным ad hoc[4] (на этом последнем выражении настаиваю), а к самой поэзии Бальмонта. Известная «эволюция», некоторое развитие, какое-то продви-

[1] К. Д. Бальмонт. Собрание стихов. К-во «Скорпион», Т. I, М., 1905, стр. VI. *(Прим. В. Брюсова.)*
[2] Там же, I и II, passim. *(Прим. В. Брюсова.)*
[3] Там же, II, стр. 159 и 166. *(Прим. В. Брюсова.)*
[4] Для данного случая *(лат.)*.

жение, разумеется, в ней есть,— да и не могло бы его не быть, ибо живой человек так или иначе, неизбежно, меняется. Но эта эволюция далеко не так резка и отчетлива, как это хотелось бы видеть самому автору, да, может быть, и далеко не такова, как он ее изображает. Вместо прямой «дороги к Лазури», отвесного восхождения «с морского дна» — «к Солнцу», видишь скорее блуждания по кругам, все вокруг одного и того же центра, только немного расширяющимся.

Вся «философия» Бальмонта вполне выражена им в одном детски беспомощном стихотворении его первого сборника «Под северным небом»[1], где поэт упрекает господа бога:

Зачем ты даровал мне душу неземную —
И приковал меня к земле?

Эта оголенная, рационалистическая формула, т. е. явная проза в стихах, ценна тем, что вполне определенно передает мысль Бальмонта. Мысль эта не выходит из круга самого примитивного дуализма: души и тела. В человеке — два начала: земное, телесное, и небесное, духовное. Это — две субстанции по Декарту или два атрибута единой субстанции — бога по Спинозе; это — ветхий догматизм XVII века, подсказавший Державину:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю.

или, по пересказу Жуковского (с эпиграфом из Юнга: «A worm a God!):[2]

Ничтожный человек, что жизнь твоя? — Мгновенье.
. . . . . .
Но ты велик собой, сей мир твое владенье,
Ты духом тварей властелин!

Та же элементарная мысль лежит в основе рациональной мистики, идущей от Платона, всячески истолкованной христианскими богословами, потом подновленной романтиками и т. д.,— мысль, кажущаяся весьма наивной для сознания, воспитанного хотя бы критицизмом начала

[1] К. Д. Бальмонт. Собрание стихов. К-во «Скорпион«, Т. I, М., 1905, стр. 11. Известно, что раньше К. Бальмонтом был издан еще один сборник «Стихотворений» (Ярославль, 1890 г.), но сам автор как бы отказался от него, не включив в «Собрание». *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] «Червь, бог» *(англ.)*.

XIX в., если даже не говорить о современных научно-философских воззрениях.

Пошел ли Бальмонт, в своем миросозерцании, дальше этого первобытного противопоставления «души» и «тела», «земного» и «небесного»? Нет, не пошел, несмотря на все уверения, что он прошел «к Лазури», «к Солнцу», «от незнанья к счастью *вечного познанья*». Второй сборник, «В безбрежности», ставит, как лозунг:

За пределы предельного...[1]

Не то же ли это самое? «Предельное» это — земля, тело; «запредельное» (или «бездна светлой Безбрежности») это — дух, небо. Бог «приковал» нас к «предельному», но «даровал» нам стремление «за пределы». Тут же и вопрос, повторяющий прежний.

Лишь одного постичь мой ум не может —
Зачем господь в борьбе нам не поможет...[2]

О, господи, молю тебя, приди!
Мне разум говорит, что нет тебя,
Но слепо я безумным сердцем верю [3].

О, если мир — божественная тайна,
Он каждый миг — клевещет на себя! [4]

В «Тишине» это формулировано так:

В Пустыне Мира дремлет Красота [5].

«Пустыня Мира» — земное начало, Красота — небесное. И Бальмонт похваляется:

Вдали от Земли, беспокойной и мглистой,
В пределах бездонной, немой чистоты,
Я выстроил замок воздушно-лучистый,
Воздушно-лучистый Дворец Красоты [6].

. . . . . .

Известно, что из такого элементарного дуализма вытекает элементарная рационалистическая мистика. «Дух» — начало высшее; «тело» — низшее. «Воплощение» духа в теле есть его «падение»,— наказание за некую изначальную вину («первородный грех»). Задача человека — всячески

[1] К. Д. Бальмонт, т. I, стр. 140. *(Прим. В. Брюсова.)*
[2] Там же, I, стр. 122. *(Прим. В. Брюсова.)*
[3] Там же, I, стр. 257. *(Прим. В. Брюсова.)*
[4] Там же, II, стр. 21. *(Прим. В. Брюсова.)*
[5] Там же, I, стр. 222. *(Прим. В. Брюсова.)*
[6] Там же, I, стр. 171. *(Прим. В. Брюсова.)*

преодолевать в себе «телесное» и пытаться непосредственно возноситься душой к богу (экстаз...); в этом высшая добродетель, и все, что этому способствует,— добро. Напротив, все проявления телесного в человеке, суть грех, зло, и весь мир «во зле лежит». Вот эта-то немудрая философия, являющаяся популярным изложением неоплатонизма (а следовательно, и скопированной с него философии христианства), и есть миросозерцание Бальмонта, как ни прикрывает он его разными quasi-красивыми словами. И, опять, никакие «дороги к Лазури» не могли его увести никуда от этих примитивных воззрений, пересказанных им уже в ранних стихах. С таким миропониманием Бальмонт начал писать, на нем он и остался, после всех прочитанных им и отчасти зарифмованных им, библиотек.

Для ясности, должно временно отстранить те стихотворения, в которых Бальмонт просто повторяет чужие мысли, «зарифмовывает»,— как только что было сказано,— читанное. (Об этой страсти Бальмонта — каждую прочтенную книгу превращать в стихи, поговорим позже.) Конечно, и в пересказах Бальмонта, его собственная точка зрения выступает ясно, но там, где он говорит от себя, драпируется в плащ пророка, скудость его «учения» подчеркнута. Там — налицо отсутствие всякой подлинной эволюции во взглядах поэта, шествовавшего будто «от гнета к глубокому вздоху освобождения».

«Дай нам, о, господи, слиться с тобой!»[1] — восклицает Бальмонт.

Я — искра, отступившая
От Солнца своего,
И бога позабывшая
Не знаю для чего!

— формулирует Бальмонт[2].

Понятно, что при таком миропонимании получают первенствующее значение понятия моральные (почему и все христианство стало преимущественно учением о нравственности: «люби ближнего своего...» и т. под.). Бальмонту хотелось быть оригинальным; хотелось идти «из-под северного неба» на «светлый юг», «от стен и запретов к цветам и любви», вообще «к вздоху освобожденья». Это значило, что он, следуя принципу символической школы о «дерзновении» (см. об этом патетические рассуждения

[1] К. Д. Бальмонт, т. I, стр. 6. *(Прим. В. Брюсова.)*
[2] Там же, I, стр. 159. *(Прим. В. Брюсова.)*

Д. Мережковского), должен был заговорить «наоборот», т. е. признать «добром» то, что считалось обычно «злом», и «злом» — «добро». В краткой формуле: прославить дьявола и проклинать бога. Все это и стал делать Бальмонт (впрочем, «проклинать бога» отваживался он все-таки лишь изредка), чтобы оправдать им себе предначертанную эволюцию. Но вот в чем дело: чтобы «дерзновенно» отрицать общепринятое «добро», надо его *признавать*; чтобы прославлять Дьявола, надо *веровать* в господа,— иначе нет смысла в самом прославлении! «Сатанизм» возможен только у верующего (пусть бессознательно) христианина. Какой смысл в сатанизме для атеиста?

Послушаем признания и призвания Бальмонта. «В безбрежности» горький плач:

О, только бы знать, что могу я молиться,
Что можно молиться, кому я молюсь! [1]

И поясняется, что это «желание слиться с тем *чистым*...» и т. д. Это «чистое» оказывается, впрочем, весьма близко к идеалу прежней институтки, опускавшей глаза перед голой статуей: это некая «недоступная богиня», автор боится, что «любовью кипучей» он ее оскорбил [2].

. . . . . .

Кстати сказать, таковы и все вообще «дерзновения» Бальмонта. Он шел «к вздоху освобождения» в том смысле, что с величайшим (по-видимому) трудом освобождался от самых элементарных предрассудков обычной, общеевропейской, буржуазной морали. И каждый этап освобождения запечатлевал стихами о своей победе. Но, судя по ликующему, горделивому тону стихов, видно, что побежденный враг все еще кажется ему некиим голиафом, которого сразил он, Бальмонт, «избранный, мудрый, посвященный», тогда как этот голиаф был просто нелепой условностью. «Под северным небом» победа не идет дальше того, чтобы осмелиться говорить об «алькове»:

Дышали твои ароматные плечи,
Упругие груди неровно вздымались...
. . . . . .
Над нами повис[ну]ли складки алькова...[3]

---

[1] К. Д. Бальмонт, т. I, стр. 123. *(Прим. В. Брюсова.)*

[2] Здесь в рукописи пробел, заполненный у Брюсова подбором цитат, расположенных вне какой бы то ни было ощутимой системы.

[3] К. Д. Бальмонт, т. I, стр. 35. *(Прим. В. Брюсова.)*

«В безбрежности» поэт осмеливается не только признать высшей красотой не «долину, омытую свежей росой», а «пустыню», но даже оправдать «измену» в любви, приведя в пример «землю», которая «изменяет» солнцу с месяцем, и Франческу, которая изменила мужу из любви к Паоло[1]. . . . . .

Наибольшие «дерзновения» начинаются с «Горящих зданий». Прославляется альбатрос, как «воздушный *разбойник*»[2], сочувственно говорится о «палаче»[3], героиней баллады избирается Джен Вальмор, превращавшая, вроде Цирцеи, поклонников в растения и камни[4].

‹НАБРОСКИ К СТАТЬЕ «ЧТО ЖЕ ТАКОЕ БАЛЬМОНТ?»
Разбор стихотворений Бальмонта›

«Океан» [5]

Стих 1. Напоминает стихи Фета: «Как первый иудей — На рубеже земли обетованной». Ст. 2. «Хранить *на дне*» — нелепо, хранят в ящиках, в пещерах и т. под., не на дне; «храня» что? «бледный свет», — крайне неточное выражение; «свет надежды» — шаблонная условность; в целом, стих не дает образа. Ст. 3—4. Обычное олицетворение,

---

[1] К. Д. Бальмонт, т. I, 55, 72, 110. *(Прим. В. Брюсова.)*
[2] Там же, II, 16. *(Прим. В. Брюсова.)*
[3] Там же, II, 17. *(Прим. В. Брюсова.)*
[4] Там же, II, 38—42. *(Прим. В. Брюсова.)*
[5] ОКЕАН
СОНЕТ

Валерию Брюсову

Вдали от берегов Страны Обетованной,
Храня на дне души надежды бледный свет,
Я волны вопрошал, и Океан туманный
Угрюмо рокотал и говорил в ответ.
«Забудь о светлых снах. Забудь. Надежды нет.
Ты уверился мечте обманчивой и странной.
Скитайся дни, года, десятки, сотни лет, —
Ты не найдешь нигде Страны Обетованной».

И вдруг поняв душой всех дерзких снов обман,
Охвачен пламенной, но безутешной думой,
Я горько вопросил безбрежный Океан,

Зачем он страстных бурь питает ураган,
Зачем волнуется, — но Океан угрюмый,
Свой ропот заглушив, окутался в туман.

К. Бальмонт. «В безбрежности», М., 1895

один из примитивнейших приемов поэзии. Ст. 5. «Надежда», по-видимому,— нечто иное, чем «надежда» стиха 2-го, которая светилась: там была попытка образа, здесь — отвлеченное понятие. Ст. 6. Почему мечта «странная»? Мы знаем о ней лишь то, что это — искание «страны обетованной»; «*довериться* мечте» — клише. Ст. 7. Обычное «усиление», прием примитивный. Ст. 8. Отголосок «Эльдорадо» Эдгара По. Ст. 9. «Душа», «мечта», «сны» спутаны в стихотворении; поэт называет слова, не сознавая их; «понять *душой*» здесь только условность; чем сны «дерзкие»? не более, чем мечта «странная». Ст. 10. «Дума» — добавление к «снам» и «мечтам», от них не отличенное; «охвачен думой» — шаблон. Ст. 11. «*Безбрежный* Океан»— эпитет пустой. Ст. 12. «Ураган бурь» — нелепо: ураган и есть буря; «страстных» выпадает из объективного тона, эпитет не реалистический (как другие в сонете), а романтический; «питает» — самая плохая условность: поэт не чувствует этого слова, берет его в ослабленном смысле, убивая его образность. Ст. 13—14. Смысл всего сонета: Океан, хотя и утверждает, что надежды нет, все же сам предается страсти. Иначе: даже сознавая безнадежность мечты, нельзя от нее отказаться. Еще иначе: душа чего-то ищет, хотя, будучи заключена в теле, найти не может. Это возвращает нас к основному: «Зачем ты даровал мне душу неземную и приковал меня к земле?» Весьма не ново и выражено очень не ярко. По технике, стихи едва удовлетворительны. Рифмы «обетованной» и т. д.— суффиксные; «думой — угрюмый» — избитейшие; ритм 6-стопного ямба (в сонете осуждаемого) — самый общепринятый. Всего удачнее эвфония стихов, напр., в ст. 2-м игра на «н» и «д», в 3-м — «в — в» и «н — н» и т. под. Эвфония и правильный строй сонета, как формы, только и спасают стихотворение от полной бесцветности.

«Придорожные травы»[1]

Одно из лучших созданий Бальмонта,— из тех, что дают ему право на видное место в литературе. Мысль стихотворения: у судьбы есть свои пути и, верша их, она не

[1] ПРИДОРОЖНЫЕ ТРАВЫ

Спите, полумертвые увядшие цветы,
Так и не узнавшие расцвета красоты,
Близ путей заезженных взращенных творцом,
Смятые невидевшим тяжелым колесом.

считается с индивидуальностями. Иначе: ради интересов целого может и должно гибнуть частное, хотя бы, само по себе, оно и не было достойно гибели. Это — одна из основных тем поэзии, варьированная и в таких произведениях, как «Преступление и наказание» или «Медный всадник», где цели мировой судьбы берут на себя разгадать и выполнить Раскольников и Петр. У Бальмонта это символизовано в двух образах: «придорожные цветы» («бедный Евгений» Пушкина, «старуха-процентщица» Достоевского) и «невидевшее (невидящее), тяжелое колесо», движущееся по «заезженному пути» (Петр в «Медном всаднике», Раскольников в «Преступлении»). У Пушкина и Достоевского внимание сосредоточено на вопросе о праве человека брать на себя роль судьбы; у Бальмонта — на несправедливости, обрекающей на гибель неповинных. Поэтому у Бальмонта подчеркнуты эта «невиновность» и эта «безжалостность», «бесчувственность» судьбы; мистичность всего совершившегося символизована образом «творца» и «бога».— Такой анализ вскрывает и недочеты этого стихотворения,— повторяем,— одного из лучших у Бальмонта. Ясно, что поэтом *не* использовано много возможностей усилить то впечатление, какое должны были бы дать стихи. «*Заезженные* пути» — не достаточно сильно и после этого эпитета неожиданна «*заклятая* стезя»; «*женственная*, *нетронутая*, *девическая* краса» — нагромождение слов, взятых слишком субъективно; «царствовать — уснуть» — противоположение неверное, и т. д. При этом ряд очень бледных, почти условных, образов: «*узнать* расцвет красоты», «*рождение* весны», «*дано* бе-

---

В час, когда все празднуют рождение весны,
В час, когда сбываются несбыточные сны,
Всем дано безумствовать, лишь вам одним нельзя,
Возле вас раскинулась заклятая стезя.

Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли,
Вы, что в небо дальнее светло глядеть могли,
Вы, что встретить счастие могли бы, как и все,
В женственной, в нетронутой, в девической красе.

Спите же, взглянувшие на страшный пыльный путь,
Вашим равным — царствовать, а вам — навек уснуть,
Богом обделенные на празднике мечты,
Спите, не видавшие расцвета красоты.

К. Бальмонт. «Будем как солнце», М., 1903

зумствовать», «светло глядеть», «*встретить* счастие». Размер — обычный у Бальмонта, использованный им множество раз: по существу, 7-стопный хорей, с постоянной цезурой после ослабленного арсиса 4-ой, или проще: стих из 2 полустиший — 3-стопный хорей с дактилическим окончанием и 3-стопный акаталектический ямб. Рифмы, частью, очень «заезженные», как «стезя — нельзя», «все — красе», «путь — уснуть», «мечты — красоты», да и остальные — не интересны, не ярки и не естественны, напр., «в пыли — могли».

1921

ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ОТ АВТОРА

Приняв поручение редакции «Печати и Революции» сделать обзор русской поэзии за пять лет, 1917—1922, я сознавал, что беру на себя немалую ответственность и вообще как автор такого обзора, и в частности, как поэт, участник поэтического движения последних десятилетий. Прежде всего трудно было достичь полноты обзора, говоря о периоде, когда нормальное распространение книг было нарушено, когда нередко книга, напечатанная в Петрограде, тем более в провинции, оставалась неведомой в Москве. Очень вероятно, что ряд явлений, может быть, интересных, ускользнул от моего внимания. Вместе с тем огромное все-таки количество альманахов, книг, книжек, брошюр со стихами, изданных за 5 лет, которые не все можно было вновь получить в руки, заставляло о многом говорить по памяти. Вполне возможно, что, делая посильную оценку нескольких сот изданий, я в иных случаях допустил суждения, недостаточно обоснованные. Во всех этих пропусках и промахах заранее прошу извинения, не столько у читателей, сколько у товарищей-поэтов.

Однако важнее ответственность другого рода. Обозревая жизнь русской поэзии за годы 1917—1922, я должен был говорить о всех ее направлениях, т. е. о символистах и примыкающих к ним течениях, о футуристах и связанных с ними группах, о поэтах пролетарских и крестьянских. Подход к каждому из этих направлений представлял лично для меня особые трудности.

Оценивая поэзию символистов, я должен был, по крайнему моему разумению, отнестись отрицательно к их дея-

тельности за последние годы. Между тем я сам, как поэт, теснейшим образом связан с движением символизма. Доля обвинений, выдвинутых мною против символистов, падает и на меня. Само собой понятно, что я не считал уместным писать о своих собственных стихах. Но здесь, в предисловии, позволю себе сказать, что, действительно, признаю, поскольку способен критически отнестись к себе, и свои стихи 1912—1917 года не свободными от общих недостатков символической поэзии того периода. Но, продолжая столь же откровенно, думаю, что некоторых, роковых для символизма, путей мне удалось избежать и что мои стихи следующего пятилетия («В такие дни», 1920 г.; «Миг», 1922 г.; «Дали», 1922 г.) выходят на иную дорогу. Однако решать этот вопрос, конечно, не мне.

Напротив, я должен был признать значительность работы, исполненной футуристами за тот же период. Могут возразить, что я печатно давал несколько иную оценку нашему футуризму в начале 10-х годов. На это возражу, во-первых, что русский футуризм значительно изменился за эти 5 лет; ныне, в 1922 г., он далеко не то, чем был в 1911—1913 гг., в том счете и по своей *идеологии*; во-вторых, что я сам (не вижу причин скрывать это) изменил некоторые свои взгляды на поэзию, что десять лет назад я, вероятно, не высказал бы всего того, что сегодня мне кажется справедливым. Впрочем, читавшие мои прежние статьи должны помнить, что я никогда не разделял того абсолютно отрицательного отношения к русскому футуризму, каким его встретила часть нашей критики, и с самого начала указывал в рядах футуристов на несколько несомненных дарований.

Иное затруднение представлял для меня подход к пролетарской поэзии. Существует взгляд, что оценить пролетарскую поэзию способен только пролетарий, рабочий. Никак не выставляя себя аристократом, уже потому, что отец мой родился крепостным крестьянином,— я, однако, не могу считать себя рабочим, так как на фабрике или заводе не работал и получил воспитание «буржуазное». Тем не менее (оставляя в стороне то, что всю жизнь я был занят трудом и ныне разделяю все лучшие надежды рабочего класса) я полагаю, что внимательное изучение литературы всех веков и народов — достаточное основание, чтобы высказать свое суждение и о создающейся, в наши дни, русской пролетарской поэзии. Замечу кстати, что, по самому построению статьи, по мысли, положенной в ее ос-

нову, я рассматривал пролетарскую поэзию 1917—1922 гг. (как и стихи других направлений) *преимущественно* с точки зрения формальных достижений.

I

В годы перед Европейской войной в русской поэзии было, собственно говоря, только два течения, по крайней мере, два *живых* течения: символисты и футуристы.

Правда, можно было назвать отдельных представителей поэзии досимволической, но их было мало, влияние на развитие поэзии они не оказывали. По большей части, то были старики, доживавшие свой век, как С. Фруг. Из поколения, выступившего в литературе в 80-х и 90-х годах, все сколько-нибудь значительные поэты, начиная с Минского и Мережковского, отчасти К. Фофанова, испытали на себе влияние движения символизма. Очень немногие остались в стороне от него, напр., Ив. Бунин, А. М. Федоров, по духу своей поэзии близкие к французским парнасцам. В рядах символистов считались: Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт, пишущий эти строки, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, М. Кузмин, Ю. Балтрушайтис и мн. др. Некоторые более молодые поэты выделяли себя из числа символистов и именовались акмеистами: Н. Гумилев, С. Городецкий, позднее О. Мандельштам и др., но их новаторские теории не вязались с практикой, а практика ранних акмеистов была чисто символическая.

Противоположный лагерь образовывали ярые противники символистов — футуристы. В ту эпоху, в первую половину 10-х годов, футуризм еще не выходил из периода первого натиска, беспорядочного, неорганизованного бунта. Теоретические положения футуристов,— разные их «манифесты»,— были противоречивы, плохо обоснованы, преднамеренно и грубо парадоксальны. Наряду с произведениями, авторы которых, действительно, пытались сказать новое слово в литературе, в книгах футуристов печаталось немало вздора, затемнявшего основное течение. Сами футуристы делились на ряд «фракций», ожесточенно споривших, вернее, ругавшихся между собою: кубо-футуристы, эго-футуристы (проповедовавшие вселенскую эгосамость»), психо-футуристы, центрофугалы и др. В этих изданиях, начиная с «Садка судей» (1908 г.), «Пощечины общественному вкусу» и т. д., продолжая неопределенными

объединениями «Петербургского глашатая», где рядом с новаторскими стояли стихи Ф. Сологуба, Вал. Брюсова, Л. Афанасьева, и кончая разными «Чемпионатами поэтов», уже выступали почти все те деятели футуризма, о которых дальше необходимо будет говорить подробнее: В. Хлебников, Вл. Маяковский, Б. Пастернак, Н. Асеев и др. Но было также множество имен, претендовавших возглавлять целые направления,— имен, которые теперь, через 6—7 лет, вряд ли что-нибудь говорят самым усердным читателям стихов: И. Игнатьев, Федор Платов, Дм. Крючков, Ив. Ординг, Вас. Гнедков, Грааль-Арельский, Жозефина Гант д'Орсайль и т. д., и т. д.

Добавим, что в те годы, перед войной и в начале войны, уже проступали первые ростки пролетарской поэзии. Говоря так, мы имеем в виду не только то, что время от времени появлялись сборники стихов, написанных рабочими. Такие стихи, разумеется, писались и раньше, но в 10-х годах XX века стало намечаться в этом направлении обособленное литературное течение, готовившееся выявиться как определенная «школа». Появились в печати книжки первых стихов Самобытника (А. Маширова) и некоторых других. Но, во-первых, стихи эти еще не привлекали широкого внимания, во-вторых, сами эти поэты, в ранних опытах, еще далеко не определились, и на общелитературную жизнь тогда это движение влияния не оказывало. Несколько заметнее были выступления поэтов-крестьян, среди которых особенно выделялся Н. Клюев яркостью своей первой книги «Сосен перезвон»; уже позднее «крестьянская поэзия» стала находить свое новое выражение в стихах Н. Асеева, С. Есенина, П. Орешина, Ю. Анисимова.

Таково было положение русской поэзии в годы, предшествовавшие пятилетию 1917—1922 гг., или, вернее, в годы перед самым началом Европейской войны. В общем то была картина в достаточной мере тусклая. Центр ее занимали символисты, с примыкавшими к ним течениями (как акмеизм). Но в лагере символистов уже определенно чувствовалась усталость; движение вперед остановилось, сменилось застоем, который явно грозил превратить мятежный поток 90-х и 900-х годов в загнивающее болото. На новых произведениях символистов лежала печать трафарета; их настроения в целом были проникнуты успокоенным самодовольством; вся их поэзия бесповоротно отходила все дальше и дальше от жизни; любовно углубляясь

то в археологию, то в мистику. На первом плане картины бурлили еще весьма мутные воды футуристического движения. Здесь ощущались живые токи, возможность достичь новых берегов, веянье свежего ветра, долетающего из современности, из подлинной жизни. Но, продолжая сравнение, можно сказать, что с чистой водой смешивались потоки грязи, что новые берега были еще скрыты туманами, что и самая атмосфера русского футуризма того периода была пропитана вредными испарениями. Таковыми, между прочим, были некоторые идеологические предпосылки, выставляемые ранними футуристами, заимствованные с Запада и толкавшие на роковой путь служения империалистическому капитализму. Задний фон картины составляли поэты, державшиеся отживших форм старого реализма, более не пригодных для выражения настроений современности. Наконец, в стороне, еще не имея сил занять видное место, группировались первые пионеры «крестьянской» и рабочей, пролетарской поэзии.

Начавшаяся война еще более затемнила эту картину. Большинство поэтов наперебой бросились писать патриотические и военные стихи. «Спрос» на такого рода произведения (со стороны не только бульварных еженедельников, но и серьезных «толстых» журналов) родил избыток «предложения». Эти батальные, славянофильские и — увы! — нередко ультрамонархические стихотворения изготовлялись в громадном большинстве, по определенным, раз навсегда установленным, рецептам. При сочинении таких стихов поэты забывали все традиции и заветы своей «школы», и часто трудно было отличить в очередной стихотворной поставке на нужды данного издания бывшего футуриста от бывшего символиста или бывшего реалиста. Все становились «на одно лицо», во мгле порохового дыма (конечно, только словесного) «все кошки делались серы». Чисто художественные задачи вовсе не имелись в виду, отходили на последний план ... И такие произведения насчитывались тысячами, временно совсем заслонив подлинную поэзию, которая, конечно, продолжала жить, но о которой как-то позабыли и читатели и критика.

Затяжка войны привела, в области поэзии, к некоторому отрезвлению. В 1916 г. литературное небо прояснилось; стали вновь появляться книги стихов, привлекавшие внимание разрешением художественных заданий (таковы, напр., «Оксана» Н. Асеева, «Простое, как мычание» Вл. Маяковского, «Поэзия Армении», «Альманах Муз»,

последовавший вскоре сборник «Поверх барьеров» Б. Пастернака и др.). Но быстро надвигались сначала черные месяцы начала 1917 г., когда русскому слову стало «не до стихов» (выражение Тютчева), потом — две революции со всеми их неизбежными, но тяжелыми следствиями для внешних проявлений поэтической жизни. Февраль 1917 г. был по плечу большинству наших поэтов, побудив «певцов» быстро настроить свои лиры на лад «свобода — народа» и затопил было журналы и газеты такими же стихотворными клише, как и начало войны. Но Октябрь был для многих, и очень многих, как бы ударом обуха по голове. Голоса, обычные в нашей поэзии, примолкли. А затем, с замираньем всей вообще художественной жизни в России, затихла и русская поэзия в ее целом, как живой организм, состоящий из разных клеток. Слабо пульсировали лишь некоторые из них.

В первые годы после Октябрьской революции перед новой Россией, перед РСФСР стояли задачи, вне всякого сомнения, безмерно более настоятельные, безмерно более неотложные, чем забота о нормальном развитии поэзии. В период войны внешней, где скрытым образом против нас были чуть ли не вся Европа и Америка, в период борьбы гражданской, когда на карту ставилось самое бытие Советской республики, в период закладывания первых основ нового строя — все должно было далеко отступить перед вопросами, выдвигаемыми ходом общественной жизни и политики. Великая идея диктатуры пролетариата диктовала совершенно определенную тактику. Эпоха была такая, что поэзия должна была безмолвствовать.

Больше трех лет дальнейшая эволюция русской поэзии совершалась как бы в подполье, почти незримо для широких читательских кругов. Прекратили свое существование те старые литературные журналы, со страниц которых читатель прежнего времени обычно знакомился с новыми явлениями поэзии (по самим произведениям или по критическим отзывам). Новых журналов, которые печатали бы стихи, возникало мало, и большею частью они прекращались на одном из первых выпусков, да и не получали распространения, в силу разрухи транспорта. Закрылось, временно или навсегда, и большинство прежних книгоиздательств, в одну из первых очередей — именно чисто литературные. Одно время — конец 1919 и 1920 гг. — приостановилось было самое печатание книг, даже не толь-

ко художественно-литературных, вследствие отсутствия бумаги. Издательства, основываемые при разных правительственных органах, принуждены были поэтому очень скупо давать место изданиям художественным, тем более — стихам, а изданные книги подвергались той же участи, как выпуски журналов: они расходились лишь в том городе, где были изданы. Центральное Государственное Издательство тоже могло уделять стихам только скудные обрывки бумаги, которой нехватало на газеты, на учебники и на агитационные издания. Новая книга стихов стала явлением редкостным, тогда как в предвоенное время, в среднем, в России выходило их до 30 в месяц, т. е. по сборнику стихов в день. Доходило до того, что появлялись в продаже издания рукописные, возвращавшие к эпохам до XV столетия!

А между тем поэты всех направлений, всех прежде существовавших и зарождавшихся тогда «школ», продолжали писать и писать усердно, и к ним присоединялись все новые и новые отряды молодых дебютантов. Полки шкапов даже Госиздата загромождались купленными рукописями стихов, хотя авторы их и предупреждались, что издание стихов может пойти лишь в последнюю очередь. Во все учреждения, связанные с литературой, как Пролеткульты, отделы Лито Наркомпроса и др. издательские отделы всех ведомств, даже Наркомзема, редакции всевозможных, хотя бы технических, временников, правления театров и тому под.,— всюду почта заносила тетради со стихами. Сколько таких тетрадок, тем или иным путем, попадало в руки любого, сколько-нибудь заметного писателя! Где только открывалась «литературная студия»,— а одно время открывалось их довольно много,— тотчас ее заполняли начинающие стихотворцы. И 1922 год, когда началось спешное отпечатывание всего написанного в предшествующие годы,— этот 22 год доказал, что действительно, много сочинялось стихов в то пятилетие, когда русская поэзия, казалось, в ее целом безмолвствует!

Конечно, это молчание русской поэзии было неполное. Во-первых, имели голос пролетарские поэты. Без сомнения, они тоже испытывали все затруднения от недостатка бумаги, от разрухи транспорта, многие их произведения оставались в столах авторов, но все-таки Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихов, и существовал ряд журналов, где печатались стихи пролетарских поэтов. Рядом с этим, в отдельных случаях, выходили из пе-

чати и стихи поэтов иных течений; около 1919 г.— ряд изданий «Алконоста», со стихами петербургских символистов; в 1920—1921 гг. целая серия книжек имажинистов; футуристами кое-что было издано в Тифлисе в 1919—1920 гг. и т. п. Кроме чисто пролетарских, возникали изредка и общелитературные временники: одно время «Москва», потом вышло два выпуска «Художественного слова» (при Лито Наркомпроса); «Творчество» и некоторые другие журналы приоткрывали свои страницы и не только для пролетарских поэтов; в провинции (Ковров) выходил «Рассвет» и т. д. Все же если бы кто-нибудь захотел составить понятие о жизни русской поэзии в 1917—1920 гг. по печатным изданиям, он получил бы картину до крайности неполную. Отсутствовали бы многие значительные вещи пролетарских поэтов, тогда уже написанные, но изданные лишь позже; не было бы длинного ряда книг символистов и футуристов, тщетно искавших пути в типографию; совсем не были бы представлены поэты начинающие, поскольку они не могли войти в число пролетарских, и т. д.

Рядом с этим поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизированным кафедрам в разные кафе,— отчего этот период русской поэзии и называют иные «кафейным». Поэтические кафе нарождались и в Петрограде и в провинциальных городах, но особенно много было их в Москве. Здесь после разных «Табакерок», «Десятых муз» и т. под. сравнительно долгое время действовало кафе «Всероссийского Союза Поэтов», где читали поэты всех направлений (не исключая пролетарских), потом еще «Стойло пегаса» — трибуна имажинистов, и отдельное кафе пролетарских поэтов. Сходную роль играли такие же чтения собственных стихов на вечерах, устраиваемых разными государственными и немногими сохранившимися частными организациями. Таковы были вечера Пролеткультов и районных Советов в Москве, Лито Наркомпроса, Особняка поэтов, Дома печати, Дворца искусств, Союза писателей; в Петрограде — Дома литераторов, Дома искусств и др. Еще более широкий круг слушателей привлекали эти чтения, когда поэты, в Москве, переносили их в огромную аудиторию Политех-

нического музея, не раз переполнявшуюся по приглашению афиш на «вечер новой поэзии». Были даже вечера, где публика присуждала премию за лучшие стихи.

Такими путями некоторые сведения о современной поэзии все-таки проникали в среду читателей. Но сведения эти были ограничены, отрывочны, сбивчивы. Из печати узнавалось лишь немногое. Оценивать стихи со слуха (что когда-то так было распространено в Древнем Риме) было непривычно. Систематическое руководство определенных критиков отсутствовало до самого последнего времени. Естественно поэтому, что большинство в публике недоумевало, знакомясь хотя бы с теми же афишами московского Политехнического музея, возвещавшими об очередном «вечере новой поэзии». На этих плакатах перечислялся длинный ряд имен, мало кому известных, и, мало того, длинный ряд «школ» и «течений», тоже, по большей части, неведомых. Так, на афишах стояли: неоклассики, реалисты и неореалисты, неоромантики, символисты, акмеисты и неоакмеисты, футуристы и неофутуристы, центрофугалы, имажинисты, экспрессионисты, презентисты, акцидентисты, ктематики, беспредметники, ничевоки, эклектики, затем еще «поэты вне школ» и, наконец, раза два — пролетарские поэты, которые, впрочем, затем отказались от выступлений на подобных вечерах. Всем, стоящим в стороне от закулисной жизни русской поэзии, от той работы, которая происходила в ее недрах за пятилетие 17—22 года, это множество «направлений» представлялось и необъяснимым и ненужным, нелепой претензией одних — играть роль «главы школы», «метр д'эколя», других — оказаться непременно «левее» всех в своей области.

Однако то было не совсем так: это распадение к 1922 г. нашей поэзии на ряд школ, фракций, направлений, групп и толков — только потому и казалось неожиданным, что целое пятилетие она прожила, так сказать, за занавесом.

II

Теперь уже всем становится ясным, чем именно должна стать современная русская поэзия. Поэзия всегда — выражение своего времени. Наши годы, эпоха после войны и после Октября, глубочайшим образом отличаются от предшествующих лет: мы живем в новом социальном укладе, мы создаем новый быт, мы исполнены новых надежд,

ставим себе новые цели; руководящим стал новый, иной класс общества, который постепенно и в пределах возможности приобщает все другие к своей идеологии. С одной стороны, в нашей жизни возникают явления, раньше невозможные; с другой — многое, что было в прошлом привычным и считалось значительным, отходит в историю, исчезает; наконец, видоизменяется на наших глазах самый язык — основной материал поэта. Поэзии предстоит так или иначе воплотить переживания этого момента истории, уловить ставимые им вопросы и дать на них свой, художественный, ответ.

Истинно современной поэзией будет та поэзия, которая выразит то новое, чем мы живем сегодня. Но подобная задача, перенесенная в область искусства, таит в себе другую, распадается на две. Надобно не только *выразить новое*, но и *найти формы* для его выражения. В искусстве, где форма содержанием обусловлена, где идея получает подлинную жизнь лишь в соответственном выражении, а вне его — мертва и не действенна, всякое искание нового и начинается с искания новых форм и приводит к нему. Здесь удачным символом оказывается старая притча о мехах и вине: новое вино вливать в старые меха нельзя, новые идеи выразить в старых формах невозможно. Все то, что было в нашей поэзии живым, что способно было откликаться на требования истории, было в годы 1917—1922 устремлено на искание «нового». Хотя бы отдельные поэты сознательно и не отдавали себе отчета, какая огромная задача поставлена русской поэзии, все же они, поскольку были поэтами, чувствовали потребность порвать со старым. Для одних — прежде всего, конечно, для пролетарских поэтов — это чувство точно определялось как потребность выявить новое миросозерцание, идеологию рабочего класса; для других, захваченных революционным движением,— менее отчетливо, как стремление воплотить новые переживания, данные им революцией и новым укладом жизни; для третьих, может быть, только как желание отразить в художественной форме окружающую действительность; но для всех оно должно было быть связано с необходимостью искать новые средства изобразительности. Из этого и вытекает то, что вся наша поэзия миновавшего пятилетия была проникнута разнообразнейшими техническими исканиями, что главная ее работа была работой над формой. Это и привело современную поэзию к делению (конечно, чисто внешнему) на все эти группы и подгруппы,

явно обличающие теоретико-технические основания таких размежевок.

Само собою разумеется, что эта вторая, вспомогательная цель,— выработка новых форм,— давала возможность гораздо более легких достижений, нежели первая, основная,— выявления нашей современности. Идея, заключенная в понятии «пролетарская поэзия», принадлежит к числу задач высочайшей трудности и сложности. В конце концов, «пролетарская» поэзия есть та, которая должна стать «поэзией» вообще, заменить собою все то, что в течение *тысячелетий* называлось поэзией. Нет поэтому ничего удивительного, что за пять лет, с октября 1917 г. по 1922 г., мы получили только первые опыты в этом направлении, видим только камни складываемого фундамента. Напротив, задача — видоизменить, усовершенствовать технику словесного искусства так, чтобы она способна была более адекватно выражать настроения современности, это, при всей ее трудности,— только обычная, очередная задача истории литературы. Естественно, что на этом пути, за пять лет, можно отметить уже определенные достижения. Конечно, вновь созданные формы — далеко не то, что нужно пролетарской поэзии (по той же причине неразрывности формы и содержания). Но в технических исканиях миновавшего периода есть известное завершение; писатели, им посвящавшие свои силы, до известной степени «сделали свое дело», то, что могли. Их работу уже можно рассматривать исторически. Поэтому их и приходится признать главными деятелями пятилетия 1917—1922 гг.

С этой точки зрения, все направления нашей поэзии за последние годы можно распределить на три группы, так сказать, вчерашнего дня, сегодняшнего дня (по отношению к 17—22 гг.) и завтрашнего дня. Первая, это — поэты, не ощутившие требования времени, сознательно оставшиеся чуждыми новаторскому, обновительному движению в области техники поэзии, все «правые» (в литературном смысле) школы, кончая символистами и акмеистами,— наше литературное прошлое. Вторая, это — поэты, прежде всего увлеченные ковкой новых форм, новых средств и приемов изобразительности, нового поэтического языка, т. е. разрешавшие ту задачу, которую ставил поэзии данный момент ее эволюции, футуристы и все выходящие из футуризма течения — наше литературное сегодня. Третья, это — поэты, которые сразу ставили перед собою основную цель — выразить новое миросозерцание,

пытаясь использовать для того как новые, так и традиционные формы, т. е. поэты пролетарские,— наше литературное будущее. Заметим, что при этом делении, проведенном с формальной точки зрения, группы поэтов располагаются в последовательном порядке и по духу их произведений (конечно, с отдельными исключениями): продвигаясь от первой группы к третьей, чувствуешь все более определенное веянье революции, уже не только литературной, но и политической.

О крайнем правом крыле поэтов, за годы 1917—1922, сказать почти нечего. Из наших запоздалых парнасцев многие эмигрировали из России. Попадавшиеся в зарубежных изданиях новые стихи Ив. Бунина, А. М. Федорова, С. Маковского, Л. Столицы, Вл. Эльснера и др. ничем не отличались от их прежних стихотворений: умело слажено, но скучно и ненужно. Совершенно бесцветной была и деятельность московских неоклассиков, школы боевой, которая определенно отмежевывалась от всякого поваторства, желая *вернуть* поэзию к идеалам классических образцов: желание, как и всякая попытка повернуть назад колесо истории, конечно, неисполнимое. Во главе неоклассиков стоял Олег Леонидов, единственный поэт в этой группе, проявивший свою индивидуальность; но он же, вразрез с тенденциями своей группы, заявил где-то: «Возврата к прошлому не вижу,— Его покоя не хочу...» Другие жаловались: «Все, что надо, сказали — Те, другие, до нас...» (Г. Дешкин), молились «неведомому богу» (М. Гальперин), вспоминали, что «Христос родился в яслях» (Е. Волчанецкая), склонялись «перед иконою святой» (Н. Захаров-Мэнский) и т. д. ...

Близко к неоклассикам стояли, и с теми же результатами, поэты московского «Особняка» и значительная часть петербургского Союза поэтов. Можно пройти молчанием большинство этих поэтов, частью выступавших с отдельными сборниками (напр., А. Мареев, «Кованый ковш», 1921 г.), частью составлявших свои альманахи, иногда с приглашением футуристов («Провинциальная муза», Казань, 1919 г., «Сюжетисты», Курск, 1921 г., «Костер», 1920 г., «Лирика», 1922 г. и др.). Следует, однако, выделить некоторых поэтов, как П. Радимова (переводы с татарского, Казань, 1920 г., «Провинциальная муза» и др. изд.), который чужд теориям «правых» и пишет непритязательно, но живо; петербургских «островитян», как Н. Тихонов («Орда», 1922 г.) и С. Колбасьев («Открытое море», 1922 г.),

в стихах которых есть что-то и «от нового» и оценивать которых по первым опытам еще рано; и еще двух-трех — из провинциальных альманахов (как «Альманах первый» курского Союза поэтов, 1922 г., «Сполохи», В. Устюг, 1920 г., «Рассвет», Ковров, 1920 и 1921 гг.), где иногда есть намеки на талантливость.

Много виднее была деятельность символистов. Правда, в большинстве они принуждены были молчать в течение нескольких лет. Но кое-что из их произведений в печать все же проникало. Всего больше напечатано было за время революции книг А. Блока (поэма «Двенадцать», 1918 г., в нескольких изданиях, «Ямбы» (1919 г.), «За гранью прошлых дней», «Седое утро» (1920 г.), драмы «Песня судьбы», «Катилина», «Рамзес», некоторые статьи, переводы Гейне и др.), но также кое-что Вяч. Иванова («Младенчество», «Прометей», издания «Алконоста»), Андрея Белого («Королевна и Рыцари», то же издание), К. Бальмонта («Перстень», изд. «Творчество») и т. д. ... В конце 1921 и в 1922 г. к этому присоединилось уже значительное число книг, написанных, конечно, раньше, опять А. Блока, затем Андрея Белого (изд. русские и зарубежные — «Геликона»), Н. Гумилева (посмертные), Ф. Сологуба, М. Кузмина, А. Ахматовой, В. Ходасевича и мн. др. Тогда же в некоторых изданиях («Вестник литературы», «Летопись Дома литераторов», «Литературные записки») предпринята была целая кампания, имевшая целью доказать, что именно эти произведения являются венцом современной литературы. Писалось, что Блок — значительнейший из преемников Пушкина, что стихи Гумилева — предел мастерства, что А. Белый — создатель новой эпохи в литературе, что Ходасевич — самый яркий представитель нашей поэзии, Ахматова — ее гордость, Сологуб — ее патриарх, и т. под.

Пишущему эти строки всего менее пристало отрицать заслуги перечисленных поэтов. Все они, в свое время, были его соратниками, и он во многом разделял их идеалы и стремления; обо всех них он не раз печатно высказывал свое мнение, как о выдающихся художниках; многим из них оказал содействие при их первых шагах в литературе (Блоку, Белому, Гумилеву). Но все это не должно и не может ослеплять взгляд критика; от признания писателя истинным поэтом далеко до того, чтобы ставить его на первое место во всей русской литературе. Никто теперь не отрицает заслуг символистов в прошлом, их *исторического* значения; неоспоримо, что Бальмонт, Сологуб, Вяч. Ива-

нов, А. Белый, Блок были в 90-х и 900-х годах передовыми деятелями в области поэзии. Но, оценивая роль тех же поэтов в 10-х и начале 20-х годов, можно прийти и к иным выводам, нисколько не впадая в противоречие с прежними суждениями. Дело идет не о переоценке *таланта* поэтов, но о сравнительной оценке их роли в разные периоды. Если в конце XIX и начале XX века издания символистов были литературным событием, то за последние десять лет они являлись лишь книжной новинкой, порой —увы! — весьма напоминавшей нечто уже прочитанное раньше.

Поступательное движение символизма, как литературной школы, прекратилось еще в самом начале 10-х годов, когда наметилось и явное вырождение тех основных принципов, которые прежде давали силу символической поэзии. Если стремление к идеям «общечеловеческим» в период расцвета углубляло и усложняло эту поэзию, сравнительно со стихотворством 70—80-х годов, то в период упадка то же стремление приводило к дидактизму, к изложению стихами тем, позаимствованных у Ницше. Если раньше символисты умели художественно воплощать вопросы современности в фигурах истории и в образах народных сказаний (мифы), то теперь это обращалось в жонглирование данными археологии и фольклора. Самый прием символа, как могущественного приема обобщения, подменялся рассудочной аллегорией. Заботливое отношение к форме переходило в пустую игру техническими трудностями. Даже язык застывал в условном, ставшем традицией, словаре, и с каждым годом символисты становились все небрежнее в выборе слов, в синтаксисе, во всем строе речи. Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с «богатыми» рифмами (чаще всего: иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод, в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых (за исключением «Русского богатства»), и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией.

Годы 1911—1917 были временем развала символической школы. Извне на нее яростно нападали футуристы. Внутри от нее отказывались мистические анархисты (Г. Чулков и др.), акмеисты (С. Городецкий, Н. Гумилев),

поэты «Гюлистана» (А. Глоба, В. и Б. Шманкевичи и др.), соборные индивидуалисты (М. Гофман) и др. Из писателей, остававшихся верными знамени, лишь немногие удерживались хотя бы на уровне своего прежнего творчества, еще более редкие делали шаги вперед, громадное большинство безудержно катились вниз по склону трафаретов, увлекая в те же низины и молодежь, еще пополнявшую тогда ряды символистов. В эпоху Революции символисты вступили уже разбитой армией, потерявшей многих вождей и за последние годы не приобретшей ни одного ценного соратника. И все пятилетие 17—22 года не ознаменовано ни одним выдающимся произведением, которое было бы подписано именем поэта, находящегося в рядах символистов.

Некоторые имена, прежде довольно громкие, можно обойти почти молчанием. Д. Мережковский сам исключил себя из числа поэтов-стихотворцев, задолго до 17 года. К. Бальмонт уже лет 15 назад стал превращаться в заурядного графомана, и книжки его стихов, вышедшие в революционные годы, прямо оскорбляют убожеством содержания и формы, отсутствием даже проблесков когда-то яркого дарования. З. Гиппиус, и у нас («Последние стихи», СПб. 1918) и за рубежом, печатала только ругательства по адресу Советской России, в которых неряшливость техники и грубость речи обличают полное угасание художественного вкуса и стихотворного умения. Теми же признаками отмечены новые стихи некоторых других бывших символистов, о которых не стоит говорить подробнее, так как они основательно и справедливо забыты, вроде, напр., С. Кречетова (в зарубежных изданиях).

О ряде других можно сказать только то, что они что-то писали, похожее на их прежние стихи, только слабее и бесцветнее. Жаль, что в этом ряду приходится назвать и Федора Сологуба, в новых сборниках которого («Соборный благовест», 1921 г., «Одна любовь», 1921, «Свирель», 1922 г., и др.) много стихов, помеченных давними годами, и это всегда — лучшие. Как стихотворец, решительно ниже себя во всех своих новых стихах был и Андрей Белый («Королевна и Рыцари», 1921 г., «Первое свидание», 1921 г., «Зовы времен», Берл., 1922 г. и др.; Белого, как прозаика, мы не касаемся). Повторением старого, перепевом самого себя, были и стихи М. Кузмина, какие нам случалось встречать («Лесок», «Эхо», 1921 г., «Петербургский альманах», 1922 г. и др.). То же надо сказать и о ряде других, как Ив. Рукавишников («Триолеты», 1922 г.), К. Лип-

скеров («Золотая ладонь», 1922 г.), С. Рафалович («Симон Волхв» и др. изд., Тифл., 1919 г.), и еще многих, чьи стихи печатались отдельными книжками или в альманахах символистов («Дракон», 1921 г., «Записки мечтателей», с 1919 г. и др.), как Ю. Балтрушайтис, В. Инбер, С. Парнок, С. Соловьев, В. Пяст, Г. Адамович, П. Сухотин, С. Шервинский и т. под. Некоторые, однако, шли назад очень далеко, так, напр., Анна Ахматова, расхваленная частью современной критики; в ранних стихах Ахматовой было некоторое своеобразие психологии, выраженной подходящими к тому ломаными ритмами; в новых («У самого моря», «Подорожник», «Anno Domini», 1922) — только бессильные потуги на то же, изложенные стихами, которых постыдился бы ученик любой дельной «студии».

Некоторые символисты, как сказано выше, удержались на крайней высоте своего творчества или даже в том или ином отношении шли вперед. Ничуть не ниже прежних поэм новые стихи М. Волошина (альманах «Наши дни», 1922 г., и цитаты в др. изд.), и они имеют еще то достоинство, что часто касаются тем современности. Хорошим стихом написана поэма А. Глобы «Уот Тейлор» (1922 г.), начатая, впрочем, давно (Глобы, как драматурга, мы не касаемся). На уровне прежних достижений остается и Вячеслав Иванов, хотя ни его поэма «Младенчество» (1918 г.), ни драма «Прометей» (1919 г.), ни «Зимние сонеты» (1921 г.) — не прибавляют ничего нового к его образу, как поэта. Иные, может быть, и пошли вперед, как творческая индивидуальность и как мастер, но не вышли за грани, очертанные символизмом уже десятилетие назад, не дали ничего самостоятельного ни в содержании, ни по форме. Таковы Марина Цветаева («Версты», 1922), В. Ходасевич («Путем зерна», 1922 г., и стихи в журналах, почему-то вдруг превознесенные А. Белым), Г. Чулков («Стихотворения», 1922 г.) и др. Таковы же некоторые символисты-дебютанты или полудебютанты. Они дали недурные стихи на темы, сходные с теми, какие разрабатывались их предшественниками по школе, в их манере, с их приемами, их языком. Десять лет назад все это могло быть нужно в ряду аналогичных работ; ныне — бесполезно и неинтересно, потому что время выдвинуло уже новые запросы.

Критика, сочувствующая символистам, особенно выдвигает заслуги А. Блока. Однако его последние книги (перечислены выше, также «Возмездие», 1922 г., не считая переизданий «Собрания сочинений» и др.) на девять деся-

тых — повторение прежнего. А. Блок всегда с одного клише воспроизводил десятки стихотворений, еле различных одно от другого. Пять-шесть тем, три-четыре приема он разводил на сотни пьес, не плохих, но одноликих: опять о том же, опять так же, в тех же размерах, с теми же рифмами, даже теми же словами, где небрежно брошены «годы золотые», «душа изливается», «вечер догорал», «вода спала» и т. под., кое-что от Фета, кое-что от Блока, кое-что от других. Новые стихи Блока читались и забывались, а ведь «прекрасная дама», «незнакомка», «твари весенние» помнились и помнятся поныне. Совсем слабы новые драмы Блока, аллегорическая «Песня судьбы», исторически несообразный «Рамзес». Самым сильным произведением Блока за революционный период осталась поэма «Двенадцать», конечно, антиреволюционная по духу, но где поэт все же соприкоснулся со стихией революции. В общем А. Блок, конечно, не перестал быть поэтом, но — если исключить «Двенадцать» — его образ в истории литературы остался бы все тем же и без его стихов 1917—1922 гг., и история русской поэзии без этих его стихов тоже осталась бы все той же.

Итак, символисты за пятилетие 1917—1922 гг. писали стихи, одни совсем плохо, другие — лучше, не хуже прежнего, третьи — даже стихи превосходные, сами по себе, но движения вперед в этом не было. Символизм стоял на месте, и если рос, то только вширь, да и то немного. Несколько умножилось число примеров применения этого метода к некоторым темам, раньше не разработанным или не вполне разработанным,— примеров, сделанных по образцам прошлого. Это — все, что дали символисты.

Не многим больше прав на активную роль в истории имеет родное дитя символизма — акмеизм.

Собственно говоря, двух основателей этого течения, Н. Гумилева и С. Городецкого, было бы правильнее прямо причислить к символистам, ибо оба ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве. Но их обоих выделяет то, что оба оказались жизнеспособнее своих сотоварищей по школе, хотя и в двух прямо противоположных направлениях.

Посмертные сборники стихов Н. Гумилева («Костер», «Стихотворения», «Тень от пальмы», «Огненный столп» и др., 1922 г., перепечатки «Мик», «Фарфоровый павильон» и др.) показывают, что он сумел до последних лет остаться большим мастером пластического изображения.

Описания экзотических стран, достаточно ему знакомых, и яркие аналогии, заимствуемые из этой области, придают стихам Гумилева своеобразный оттенок, не бледнеющий, даже при сравнении с Леконтом де Лилем или Бодлером. Есть подлинная сила в одной из последних поэм Гумилева «Звездный ужас». Таким образом, акмеизм, по крайней мере,— большое мастерство. Но все-таки та экзотика, та археология, тот изысканный эстетизм, которыми пропитаны щегольские стихи Гумилева,— все это стадии, уже пройденные нашей поэзией. В его стихах — чувства утонченника, который предпочитает отворачиваться от современности, слишком для него грубой. Читая Гумилева, словно любуешься искусной подделкой под какой-то старинный, классический образец.

Совершенно иное — второй основоположник акмеизма, С. Городецкий. Он, напротив, в числе тех, которые нашли в себе живой отклик на современность. Его стихи — шаги вперед, а не топтанье на месте, именно в том, что он взялся за новые темы («Серп», 1921 г., стихи в бакинских изд. и др.). В технике творчества для самого Городецкого ново, что он усвоил себе некоторые приемы, прежде ему чуждые (напр., свободный стих Верхарна), но в целом она осталась старой техникой символистов. С. Городецкий в этом не перешагнул через самого себя, а местами не вышел даже из того стихотворного фельетона, который губил целый период его творчества. Спасительность разрыва с символизмом сказалась только в способности влить свою поэзию в жизненное русло наших дней.

Что до подлинных акмеистов или неоакмеистов, то их надо резко отличить и от Гумилева и от Городецкого. Поэзию неоакмеистов можно назвать поэзией парадоксов. Тщательно обтачивая свои стихи по традициям символистов, с небольшими вольностями в отношении ритма и рифмы, они все жадно стремятся к тому, чтобы высказать нечто неожиданное и неожиданным образом. Их стихи — четки из максим, нанизанных на образы. Само собой разумеется, что для акмеизма безразлично, будет ли такая максима революционной или антиреволюционной: *то и другое* одинаково пригодно, если дает повод к красивому парадоксу или неожиданной рифме.

Очертить круг неоакмеистов не легко, так как они никогда не имели собственного журнала или иного органа. По-видимому, их некоронованным королем можно считать О. Мандельштама, стихи которого всегда красивы и

обдуманны. Но далее следует длинная вереница поэтов, которые, может быть, станут негодующе протестовать против зачисления их в число неоакмеистов. Все же такими представляются нам многие поэты одесских и киевских изданий 1919—1921 гг., как: Э. Багрицкий, В. и Н. Маккавейские, Ю. Олеша и др.; некоторые, выступившие в литературе сравнительно давно, как В. Нарбут, Г. Шенгели, Б. Лившиц и др.; часть поэтов петербургского «Цеха», как Анна Радлова («Корабли», 1920 г.), Г. Иванов, М. Лозинский, Н. Оцуп и др.; иные начинающие или полуначинающие (чьи дебюты прошли незамеченными), Эмм. Герман («Растопленный полюс», 1918 г., «Скифский берег», 1920 г.), А. Беленсон, В. Зоргенфрей, Вс. Рождественский и др. Эти поэты приближаются к принципам неоакмеизма в разной степени, кто ближе, кто отдаленно, но, во всяком случае, не переходят за его литературные грани. Впрочем, такое же приближение можно заметить и у многих «младших» символистов, у названного выше В. Ходасевича (тяготеющего также к «пушкинизму» и «тютчевизму»), у К. Липскерова (часто сбивающегося на шаблонный «парнасизм») и еще у других.

Еще ряд поэтов, не примыкая к футуризму, чужд, однако, и всем течениям, выросшим из символизма. Таков, напр., С. Нельдихен («Органное многоголосье», 1922 г.), идущий, по-видимому, от Уота Уитмена; И. Одоевцева («Двор чудес», 1922 г.), автор довольно плохо смастеренных баллад, Илья Эренбург, усвоивший за последние годы, вместо своего прежнего четкого стиха, манеру писать нарочито неряшливо (впрочем, в своей новейшей книжке «Опустошенная любовь», Берл., 1922 г., вернувшийся к обычным приемам символистов), и др.

III

В противоположность символизму, уже разлагавшемуся до 1917 г., футуризм, вступая в годы революции, едва начинал оформляться. Единой программы у футуристов не было. Разрозненные фракции весьма широко объединял лишь неопределенный лозунг борьбы со всеми традициями поэзии: «Бросить Пушкина, Достоевского, Л. Толстого и проч. и проч. с парохода современности» и «Стащить бумажные латы с Брюсова» («Пощечина общественному вкусу», 1913 г.) или «Для нас Державиным стал

Пушкин» и «Да, Пушкин стар для современья» (Игорь Северянин). В поисках теоретических основ наши футуристы охотно обращались к уже готовому, т.е. к манифестам западного футуризма, к Маринетти и его сотоварищам («Манифестам итальянского футуризма», перевод В. Шершеневича 1914 г.), и это было роковое недоразумение. Западноевропейский футуризм был, несомненно, новейшим сыном последних этапов капитализма, отражением его идеологии; отсюда вытекали у западных футуристов их гимны современному городу (урбанизм), их прославления машин и машинизма, их любование фабриками и заводами (а не по связи с рабочим классом!), их защита империализма и милитаризма («война — единственная гигиена мира»). Между тем русский футуризм вербовал большое число своих ратников в тех слоях общества, которые органически были чужды такому подходу (Маяковский, Асеев и др.). Насколько еще футуристы были неорганизованны перед войной, видно уже из того, что в иных своих изданиях того времени они ожесточенно нападали на тех самых писателей, которые вскоре должны были стать важнейшими деятелями движения (напр., в «Первом журнале русских футуристов», 1914 г., нападки на Пастернака и Асеева), или превозносили таких, которые через 2—3 года стали принципиальными противниками футуризма (там же, восторженные хвалы В. Шершеневичу).

Тем не менее уже в 1917 г. определенно наметились такие группы, прикрывавшиеся именем футуризма, которые явно выпадали из общего течения и которые в дальнейшем, в пятилетке 17—22 гг., перестали играть сколько-нибудь видную роль. Мы говорим здесь не о разных мертворожденных «психо-футуристах», членах «Вседури» и т. п., исчезнувших вместе с первым выпуском своих программных изданий, но об объединениях, некоторое время занимавших внимание критики. Такой была группа Игоря Северянина — поэта, деятельность которого начиналась с безусловно интересных, даже значительных созданий и который некоторое время имел самый шумный успех у читателей («Громокипящий кубок», стихи 1910—1912 гг.). Северянин чрезвычайно быстро «исписался», довел, постоянно повторяясь, своеобразие некоторых своих приемов до шаблона, развил, в позднейших стихах, недостаток своей поэзии до крайности, утратив ее достоинства, стал приторным и жеманным и сузил темы своих «поэз» до ма-

ленького круга, где господствовало «быстро-темпное упоение», восклицания «Вы такая эстетная» и т. д.,— салонный эротизм и чуждый жизни эстетизм. Приставка *эго* (Северянин именовался «эго-футуристом») мстила за себя. Все, что писал и печатал Игорь Северянин за годы революции, в Крыму и в Ревеле,— только перепевы худших элементов его ранних книг. Вместе с Северяниным сошли со сцены литературы и его ученики (были таковые!). Столь же бесследно пропали и поэты другой подгруппы «вселенского» эго-футуризма, одно время возглавлявшегося К. Олимповым (сын К. Фофанова) и когда-то собиравшего в своих изданиях стихи чуть ли не десятка последователей. Оставляя в стороне слабость дарований этих юношей, нельзя не отметить, что их порывания к крайнему индивидуализму шли вразрез с коммунистическими веяниями эпохи и уже через это одно не могли не быть сметенными с арены.

Гораздо более жизненной оказалась группа самых непримиримых футуристов — та, которая именовалась то «кубофутуристами», то «будетлянами» (от корня «буду», аналогично «futur»), то «заумниками». Стойкость ее зависела от того, что она ставила себе задачи прежде всего *технические*, следовательно, отвечала запросам эпохи. Термин «заумники» указывает на желание поэтов этой группы создать новый поэтический язык, «заумь», который дал бы поэзии более совершенный материал для творчества, нежели язык разговорный. В этой тенденции есть свое здоровое ядро. Поэзия — искусство словесное, как живопись — искусство красок и линий. Извлечь из слова все скрытые в нем возможности, далеко не использованные в повседневной речи и в ученых сочинениях, где преследуются цели практические и научные,— вот подлинная мысль «заумников». Мыслимо большое количество слов, аналогичных существующим,— слов, которые не были созданы народом лишь потому, что в них не встретилось потребности. Поэт, которому нужно более точное, более детальное или более образное выражение, вправе такие слова творить сам, конечно, в духе языка и его морфологии. Например, от корня «мочь» мыслимы производные «могун», «могач», «моглец», «могатырь», «можество», «моганствовать», «моженята» и т. под. (образования В. Хлебникова). Принципиально нельзя возразить и против права поэта творить новые корнесловия, новые словосоединения, новые суффиксы, новые флексии. Далее следует вопрос

о преобразовании поэтом и синтаксиса, введении новых приемов словоподчинения и словосочинения, новых оборотов речи, нового строя предложений и т. д. Все это будет творчеством поэта в сфере *языка*, который поэзия, как свой основной материал, вправе обрабатывать так, чтобы он наилучшим образом служил ее целям.

Однако, приемлемые в теории, все эти положения становятся крайне опасными, как только дело доходит до практики, до самого писания стихов по таким методам. Поэзия, как каждое искусство, возникает, может быть, из потребности поэта выразить себя самого, уяснить самому себе свои переживания (теория Потебни); но, как каждое искусство, поэзия ценна тем, что она что-то говорит воспринимающим ее читателям. Поэт может обращаться, как и ученый, то к более широким, то к более ограниченным кругам читателей (к каким обращаются, например, специальные научные сочинения), но поэзия теряет весь смысл существования, если она вообще невоспринимаема. Стихи, понятные только самому автору, или даже стихи, доступные лишь для 5—6 «посвященных»,— явление антисоциальное. Поэтому по пути «словотворчества» и «словоновшества» писатель вправе идти лишь до известных пределов. Допустим даже, что чтение стихов будет требовать некоторой подготовки (как требуется, напр., изучение языка для чтения иностранных произведений), но все же, чем шире будет круг читателей данного произведения поэзии, тем полнее выполнит оно свое назначение. Между тем, увлекаясь сочинением новых слов и новых оборотов речи, первые заумники по большей части создавали стихи, абсолютно никому не понятные, кроме их самих. Критика недоумевала, что ей делать со всеми этими «дырбул-щыл-убещур» или «бобэоби — вээоми — пиээо — лиэээй»; для читателей же это было пустое место. Дело ухудшалось еще тем, что заумники, наряду с обработкой языка, как материала, выставляли еще, как принцип, соответствие графического изображения слов их смыслу (Н. Бурлюк и др.), настаивая, что шрифт, форма печатных букв, имеет чуть ли не такое же значение в поэзии, как выбор слов. В книгах заумников иные слова печатались крупнее, иные мельче, те вкось, те вкривь, те вверх ногами, и смысл этих типографских ухищрений был мало вразумителен. Наконец,— и этого не надо забывать,— словотворчество требует не только таланта и огромного чутья к языку, но и филологических знаний. Так как их многим заумникам

недоставало, то и сочиняемые ими слова бывали зачастую нетерпимы для уха человека, говорящего по-русски.

Проповедь свою заумники начали с первых шагов футуризма и продолжали ее за весь период 17—22 гг., постоянно выступая с новыми образцами «зауми». Из всех этих проповедников только один достиг положительных результатов; но он был основоположник зауми, которого сотоварищи единогласно признавали учителем, недавно скончавшийся Велемир Хлебников. Только у него специальный талант к творчеству слов и несомненное (хотя и не очень широкое) поэтическое дарование соединялись с известной научной осведомленностью. Много высказано Хлебниковым нелепых филологических парадоксов, распадающихся при первом прикосновении научной критики; многое из напечатанного с его именем — только черновые наброски, опыты, где ценное смешано с совершенно лишним и ненужным; но за всем этим остается еще подлинный вклад в литературу. В своих лучших стихах — такова и последняя поэма «Зангези», 1922 г.,— Хлебников сумел, действительно, во многом преобразовать язык, выявить в нем элементы, ранее не использованные поэзией, но в высшей степени пригодные для поэтического творчества, показать новые приемы, как словом оказывать художественное воздействие, и при всем том остался «понятным» при минимальном усилии читателя. Это еще не осуществление задачи, предносящейся перед заумниками, но уже этапы на пути к ее разрешению. Безмерно слабее, неудачнее попытки ближайших единомышленников Хлебникова: драмы Г. Петникова, стихи А. Крученых («Зудесник», книга 119-ая, 1922 г.), В. Каменского, И. Зданевича, Н. и Д. Бурлюков и др. За годы 1917—22 один Хлебников шел вперед, углубляя свои искания; другие заумники топтались на месте, вплоть до повторения прежних типографских ухищрений в своих изданиях, как московских, так и тифлисских (альманах «Софии Г. Мельниковой», Тифлис, 1919 г., Терентьев, «Факт», Тифлис, 1919 г., и др.).

Но плодотворность идей Хлебникова не ограничивалась только успехами его личного творчества и неуспехом писаний Крученых и др.: не в такой резкой форме, как сочинение стихов на зауми, эти идеи проникали все вообще творчество футуристов. Важно было осознать вообще, *что язык — это материал поэзии, и что этот материал может и должен быть отработан поэтами соответственно задачам художественного творчества.* Это и есть

основная мысль русского футуризма; в проведении ее в практику поэзии и заключается основная заслуга наших футуристов; успехи этой работы и суть главные (формальные) достижения нашей поэзии за пятилетие 1917—1922 гг. Участвовали в этом движении не только заумники, но, сознательно или бессознательно, все поэты, примыкавшие к новаторским течениям: все они, угадывая требования эпохи и подчиняясь, может быть, импульсу Хлебникова (как то свидетельствуют сами главари футуризма), устремили свое художественное внимание на *язык*. Прежнее отношение к языку, как к чему-то извне данному, во что можно вносить лишь мелкие, частичные поправки (отношение классической поэзии), было отвергнуто. Работа над «формой» в поэзии стала не только исканием адекватных размеров, удачного строя строфы, выразительной рифмы и осторожного привлечения малоизвестных речений (отношение символистов), но в то же время, и даже раньше всего,— работой над языком, над словарем, морфологией и синтаксисом.

В центре деятельности футуристов 17—22 гг. стояли два поэта — В. Маяковский и Б. Пастернак, и оба в широкой мере выполняли этот завет своей школы. Но оба они — поэты настолько значительные, что выходят из рамок одной школы; значение их деятельности нельзя ограничить выполнением одной, хотя бы и важной, задачи момента; самое творчество их не умещается в гранях одного пятилетия.

Маяковский сразу, еще в начале 10-х годов, показал себя поэтом большого темперамента и смелых мазков. Он был один из тех, кто к Октябрю отнесся не как к внешней силе, прежде всего мешающей самой работе поэта (отношение очень многих, несмотря на стихи, где революция воспевается), но как к великому явлению жизни, с которым он сам органически связан. Уже с эпохи войны появляется ряд стихотворений Маяковского, откликающихся на современность, потом радостно приветствующих революцию: «Война и Мир», «Революция», «Наш марш» («Все, сочиненное Вл. Маяковским», 1919 г.), «Мистерия Буфф» (переделано для театра в 1920 г.), «150 000 000» (1921 г.), поэма об интернационалах (1922 г.) и переходящих иногда в настоящие агитки («Маяковский издевается», 1922 г.), рядом с чем, впрочем, продолжается творчество и на иные темы (см. «Все», затем «Люблю», 1922 г. и др.). Стихи Маяковского принадлежат к числу прекрас-

нейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии. В своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката — резкие линии. кричащие краски. При этом он нашел и свою технику — особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление, как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкина и др.). Наконец, в сфере языка Маяковский, с умеренностью применяя принципы Хлебникова, нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом. Недостатки поэзии Маяковского в том, что эта последняя хлесткость иногда преобладает, что простота порой срывается в прозаизмы, что иные рифмы слишком искусственны, что некоторые размеры лишь типографски отличены от самых заурядных ямбов и хореев, что плакатная манера не лишена грубости, и т. д., главное же в том, что и у Маяковского уже начинает складываться шаблон. Во всяком случае, опасности для него еще впереди, а годы 17—22 были расцветом его деятельности. Влияние Маяковского на молодую поэзию было очень сильно, но, к сожалению, ему чаще подражали по внешности, без его силы, без его одушевления, без меткости его речи и богатства его словаря. (Ныне выходит собрание стихов Маяковского, «13 лет работы», изд. «Маф», М., 1922 г.)

Гораздо менее на виду была деятельность Б. Пастернака. Кроме стихов, иногда появлявшихся в немногочисленных журналах и альманахах революционного периода, он за последние годы дал лишь одну-единственную книгу: «Сестра — моя жизнь», 1922 г.; это — собрание стихов, написанных в 1917 и 1918 гг., немногие — позже, в 1919—1920 г. Несмотря на то, влияние Пастернака на молодежь, пишущую стихи, было едва ли не равно влиянию Маяковского. Стихи Пастернака удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому, потому что пытались схватить самую сущность его поэзии. Стихи Б. Пастернака сразу произ-

водят впечатление чего-то свежего, еще небывалого: у него всегда своеобразный подход к теме, способность все видеть по-своему. В области формы — у него богатство ритмов, большею частью влитых в традиционные размеры, и та же новая рифма, создателем которой он может быть назван даже еще в большей степени, чем Маяковский. В творчестве языка Пастернак также осторожен, но, редко, сравнительно, прибегая к творчеству слов, он смел в новых синтактических построениях и в оригинальности словоподчинений. Насколько Маяковский, по настроениям своей поэзии, близок к поэтам пролетарским, настолько Пастернак, несомненно,— поэт-интеллигент. Частью это приводит к широте в его творческом захвате: история и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь — все, на равных правах, входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, как бы на одной плоскости. Но частью та же чрезмерная интеллигентность обескровливает поэзию Пастернака, толкает его к антипоэтической рефлексии, превращает иные стихи в философские рассуждения, подменяет иногда живые образы остроумными парадоксами. У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни.

К Б. Пастернаку, по характеру поэзии, близко подходит Н. Асеев. Он начинал как один из «крестьянских» поэтов, потом испытал явное влияние идей Хлебникова («Леторей», 1915 г., «Оксана», 1916 г.); годы революции провел на Дальнем Востоке («Бомба», Владивосток, 1921г.); лишь за последнее время вернулся в семью московских футуристов («Стальной соловей», изд. «Маф», 1922 г.). Таким образом, вопрос о непосредственном влиянии Пастернака, почти ничего не печатавшего между 1917 и 1921 гг., не должен ставиться. Между тем Асеев пришел почти к тем же формам и приемам, как автор «Сестры», и многое из сказанного о Пастернаке применимо к Асееву. Впрочем, Асеев свободен от интеллигентской рефлексии, напротив,— у него есть здоровое мировосприятие человека, близкого к природе. Природа, входящая в поэзию Пастернака чаще всего как «сад» или «балкон», вливается в стихи Асеева как «степи» и «леса». Революция воспринята Асеевым непосредственно, и он останется в истории

литературы, как один из ярких ее певцов. Наконец, работа над языком проведена у Асеева смелее, чем у Пастернака, особенно в области словаря (пример: перевертень из прекрасной поэмы «Собачий поезд», картины езды на собаках на севере).

Четвертый поэт, который должен быть назван в центре футуризма, это — Сергей Третьяков. Он прикасался к движению заумников и еще не преодолел крайностей этого направления. Его стихи в меньшей степени — осуществления, чем у трех, названных раньше, и еще во многом — лишь обещания. Все же Третьяков уже дает законченные образцы того, чего может достичь футуризм на своих путях, и тоже, по-видимому, вне непосредственного влияния его главарей (сборник «Ясныш», Чита, 1922 г.). Народный, порою почти мужицкий говор оживлен в стихах Третьякова художественной работой над стихией слова. Лучшие его произведения подсказаны революцией и бытом новой России, РСФСР и Д-ВР. Такова, напр., прекрасная диалогическая поэма «Рыд материнский».

Таким образом, дело футуризма за 1917—22 гг. выразилось преимущественно в деятельности Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Асеева, Третьякова. Но из них только Маяковский все время стоял на виду; Хлебникова едва знали вне круга товарищей; Пастернаком интересовались только пишущие стихи; Асеев и Третьяков жили вдали от центров, на дальневосточной окраине. Поэтому внимание критики и читателей концентрировалось вокруг другой группы, правда, вышедшей из футуризма, но резко себя ему противополагавшей. Мы говорим об имажинистах, вся деятельность которых заключена в грани от 17 года,— самого начала этого течения,— по 22 год, когда это течение ослабло, неизвестно, с надеждой ли возродиться. К тому же имажинисты были из числа тех, которым и в бескнижные годы — 1919, 1920 — удавалось печатать и распространять не только сборники своих стихов, но даже и книги о себе («Конница бурь», I и II, 1920 г.; Львов-Рогачевский, «Имажинизм», 1921 г.; И. Грузинов, «Имажинизма основное», 1921 г.; В. Шершеневича, «2×2=5», 1921 г. и др.).

Имажинисты издали немало «манифестов»; многое в этих программах повторено из того, что говорили футуристы, или скопировано с того, что они делали. Это естественно, так как «глава школы», Вадим Шершеневич, сам долго

стоял в рядах футуризма. Оставляя в стороне эти повторения и отбрасывая как намеренные парадоксы (напр., требование, чтобы стихи были таковы, что все равно читать их с начала к концу или с конца к началу), так, разные технические мелочи, можно получить главную мысль имажинистов: что поэзия есть искусство *образов* и ничего другого. Мысль эта была заимствована из теорий Потебни (ныне оспариваемых в науке), но имажинистами истолкована по-своему и доведена до крайности. Во-первых, это положение резко разграничивало имажинизм от футуризма: футуристы брали за основу *слово*, имажинисты — образ. Во-вторых, имажинисты делали вывод: если сущность поэзии — образ, то для нее второстепенное дело не только звуковой строй (напр., звучность стихов, их «музыка»), не только ритмичность и т. п., но и *идейность*. «Музыка — композиторам, идеи — философам, политические вопросы — экономистам,— говорили имажинисты,— а поэтам — образы и только образы». Разумеется, на практике осуществить такое разделение было невозможно, но теоретически имажинисты на нем настаивали. Понятно, что, чуждаясь вообще идейности, имажинисты отвергали и связь поэзии с общественной жизнью, в частности — отрицали поэзию, как выразительницу революционных идей.

Соответствуй теории имажинистов их стихи, они были бы в нашу эпоху обречены на быстрое забвение. На деле только один В. Шершеневич, основатель «школы» и главный ее теоретик, более или менее держался своих программ. Однако и он в своих стихах («Коробейники счастья», К., 1920 г.; «Лошадь как лошадь», 3-я книга лирики, М., 1920 г.; «Кооперативы веселья», М., 1922 г.) постоянно, даже чаще, чем то желательно в поэзии, оперировал с отвлеченными идеями. Не избег этого и второй из вождей движения, Анатолий Мариенгоф («Стихами чванствую», М., 1920 г.; «Развратничает с вдохновением», М., 1921 г.; «Разочарование», М., 1922 г. и др.). Оба все-таки следуют основному принципу имажинизма в том смысле, что стремятся в каждую строку вместить как можно больше зрительных образов, по большей части очень натянутых и вычурных; стих Шершеневича — неравномерный «дольник», стих Мариенгофа — «свободный», но резче отграниченный от метризма, чем у Маяковского, местами переходящий в явную прозу. Третий видный имажинист, С. Есенин, начинал как «крестьянский» поэт. От этого

периода он сохранил гораздо больше непосредственности чувства, нежели его сотоварищи; в книгах Есенина («Радуница», 1915 г., «Голубень», 1918 г., «Преображение», 1921 г., «Трерядница», 1921 г., «Исповедь хулигана», 1921 г., «Пугачев», 1922 г., и др.) есть прекрасные стихотворения, напр., те, где он скорбит о гибели деревни, сокрушаемой «железным гостем» (фабрика), и те, где поэт остается чистым лириком настроений; у Есенина четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные, ритмы; но все эти достоинства противоречат имажинизму, и его влияние было скорее вредным для поэзии Есенина. Из других имажинистов можно отметить А. Кусикова («Поэма поэм», 1920 г., «Коевангелиеран», 1920 г., «В никуда», 1921 г. и др.), тоже слабо связанного со школой и интересного там, где он говорит о родном Кавказе. По какому-то недоразумению, в списках имажинистов значится Рюрик Ивнев («Солнце во гробе», 1921 г.), стоящий на полпути от акмеизма к футуризму. Другие имажинисты, как Ив. Грузинов, Н. Эрдман и т. д., вряд ли заслуживают отдельной оценки.

В общем имажинисты в некоторых направлениях сделали ту же работу, как и футуристы: разрабатывали новую рифму, новые формы свободного стиха и т. д.; кое в чем продолжали и разработку языка, хотя много осторожнее. Что до самостоятельного вклада в литературу, то им можно признать лишь одно положение, выставленное имажинистами позднее: необходимость поэта «организовывать» строй образов. Поэты других направлений (в том числе и футуристы) не обращали, сознательно, внимания на единство образов в одном произведении. Имажинисты поставили как принцип, что все образы должны быть подчинены основному стилю стихотворения. Эта мысль, по существу правильная, составляет самое ценное из того, что дали имажинисты,— притом уже не только в теории, но и на практике, в своих стихах. Между прочим, эта мысль была усвоена многими из молодых пролетарских поэтов и ныне входит в их созидающуюся поэтику.

Рядом с имажинизмом существовало другое течение, отделившееся от основного футуристического,— поэты «Центрофуги»; но за пятилетие, 1917—22 гг., они почти не выступали печатно. Роль теоретика здесь исполнял С. Бобров («Алмазные леса» и «Лира лир», 1917 г.), в стихах которого футуристичность причудливо смешивается с традициями пушкинской плеяды. Наиболее оригинальным пред-

ставителем группы является И. Аксенов («Эйфелия», не издано). Программа группы весьма неопределенна, и в альманахах «Центрофуги» участвовали и ныне обещают участие многие футуристы, на первом месте Пастернак и Асеев, затем К. Большаков (начинавший талантливо, но за годы 1917—22 почти не появлявшийся в печати), Р. Ивнев и др.

Не входя ни в какие группы, отдельные поэты явно примыкают к футуризму, в том числе С. Буданцев («Пароходы в вечности», не издано), Вяч. Ковалевский («Плач», 1920 г.), Н. Бенар («Корабль отплывающий», 1922 г.), М. Зенкевич («Пашня танков», 1921 г.), Б. Зунделович («Стихотворения», 1922 г.), А. Ильина-Сеферянц («Земляная литургия», 1922 г.), В. Парнах («Самум», Париж, 1919 г., «Карабкается акробат», Париж, 1922 г.), В. Шишов («Слепорожденная вертикаль», 1920 г.), Т. Мачтет (сборник «Голгофа строф», Рязань, 1920 г., где также стихи Д. Туманного, В. Кисина, Я. Апушкина и др.), Н. Берендгоф (в своих неизд. стихах) и др. Любопытно, что стихи, появляющиеся в петроградских изданиях, гораздо слабее отмечены влиянием футуризма, чем в Москве: до некоторой степени оно сказывается у К. Вагинова («Островитяне», 1922 г.).

Как бы отдельную группу образуют несколько молодых поэтов, иногда именующихся «неофутуристами», стремящихся использовать все технические завоевания футуризма, но строить свою поэзию на основе или реализма, как Адалис (журнал «Современник», 1922 г., «Первое предупреждение», не издано), поэт с большим техническим мастерством и несомненной индивидуальностью, или — романтизма, как Б. Лапин («Молниянин», 1922 г.), дебютант, сумевший не быть подражателем, и др.

Этими именами, конечно, не исчерпывается круг поэтов, ближе или издали подходящих к общеноваторскому движению. Таковы еще выступавшие под флагом экспрессионизма Т. Левит («Флейты Ваграна», 1921 г.), И. Соколов («Бунт экспрессионистов», 1921 г., и др.), С. Спасский («Экспрессионисты», 1921 г.) и др.; ничевоки (сборник «Вам», 1920 г.), среди которых единственное запоминающееся имя Рюрик Рок («От Р. Рока чтения», 1921 г.); презентисты (Дир-Туманный), ктематики и др., частью действительные, частью только номинально существующие группы.

IV

Всей этой армии стихотворцев, от крайних правых неоклассиков до крайних левых неофутуристов, молодая пролетарская поэзия может противопоставить небольшой, сравнительно, отряд. В сборнике «Трибуна Пролеткульта» (1922 г.), где собраны образцы творчества пролетарских поэтов за пять последних лет, включено всего 35 имен, причем иными из этих авторов написано вообще очень немногое. К этому перечню, достаточно полному, можно прибавить лишь 8—10 поэтов, если оставаться в кругу тех, кто проявил себя более или менее определенно. Разумеется, вообще писавших стихи, печатавшиеся в изданиях Пролеткультов, было, как мы сейчас увидим, много больше (хотя в целом все же значительно меньше, чем поэтов других направлений), но далеко не все могли оставить хоть маленький след в литературе. Это вполне естественно. Для нашей интеллигенции сочинение стихов было обычным упражнением еще в салонах XVIII века; мода на него лишь немного ослабла в 60 и 70 годах, но с конца прошлого века опять чуть ли не каждый гимназист пробовал стать поэтом. Для современной молодежи из рабочего класса писать стихи — дело новое; за него берется не каждый, как потому, что вокруг нет традиции стихописания, так и потому, что относится к литературе бережнее (мы не говорим о полусознательных элементах, хотя бы из рабочего класса, откуда в редакции тоже приходят рукописи со стихами то под Некрасова, то под Апухтина, то под Бальмонта,— кто случайно попался в местной библиотеке). Вступление нашего пролетариата в литературу совершается медленно. Но то, чему суждено существовать долго, вырастает всегда неспешно.

Собственно говоря, как мы уже говорили, пролетарская поэзия возникла у нас с того самого времени, как начал создаваться в России рабочий класс. Но первоначально то были разрозненные выступления отдельных поэтов, как Ф. Шкулев, М. Савин, М. Розенфельд, А. Гмырев (см. В. Фриче, «Пролетарская поэзия», 1920 г.), также Е. Нечаев, впервые выступивший еще в 1892 г. и продолжающий писать поныне, С. Шмонин, стихи которого, 1904—1910 гг., напечатаны лишь в 1920 г. («Красное Знамя», Н.-Новг., 1920 г.), и др.; далее следовал ряд поэтов, выдвинутых революцией 1905 года, из которых наиболее талантливым художником был Е. Тарасов. Но только перед Европей-

ской войной начали выступать те авторы, которые затем, после Октября, приняли участие в организации «пролетарской поэзии», как самостоятельного литературного движения, первыми — Самобытник (А. Маширов), В. Кириллов и М. Герасимов. После Октября к ним быстро присоединился ряд других. Началась и организация этих поэтов в двух направлениях, во-первых, вокруг определенных центров, Пролеткультов, Пролетарского отдела Лито Наркомпроса, журнала «Кузница» и т. д., вплоть до Ассоциации пролетарских поэтов; во-вторых, вокруг определенных художественных принципов, что из объединения сначала только идеологического вело к объединению технически-литературному. Пролетарские поэты становились временно литературной «школой», в ряду других школ.

Сравнительно с другими группами, пролетарские поэты стояли в годы 17—22 в условиях более благоприятных. Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихотворений за все это пятилетие. Пролеткульты же, время от времени, выпускали альманахи, где помещались и стихи. Таковы сборники Пролеткультов — Петроградского («Литературный альманах», 1917 г.), Московского («Завод огнекрылый», 1920 г.), Саратовского («Взмахи», 1919 г.), Рыбинского, Ярославского, Тверского; также сборники других организаций — «Пролетарский сборник», 1918 г. (изд. ВЦИК), «В буре и пламени» (Ярославль, 1918 г.) и др. Существовали и литературные журналы, выходившие более или менее последовательно: «Грядущее» (Петерб. Пролеткульта), «Горн» (Московского), «Гудки» (то же), «Горнило» (Саратовского), «Грядущая культура» (Тамбовского), «Зарево заводов» (Самарского), «Красное утро» (Орловского), «Пламя» (Петроградского Совета, под ред. А. В. Луначарского), «Творчество» (Московского Совета), «Красный огонек», «Красный пахарь», «Раненый красноармеец» и др.; с 1920 г. стала издаваться «Кузница» (сначала при Лито Наркомпроса). Оценкой стихов пролетарских поэтов внимательно занимался журнал «Пролетарская культура» (с 1918 г.), позже еще «Книга и революция» (с 1920 г.).

Выше напоминалось, что в поэзии может существовать только оформленное содержание, т. е. только идея, воплощенная в ей свойственную форму, что без соответственной формы идея в поэзии не жива и не действенна. Для тех идей, выразителями которых желали стать пролетарские

поэты, готовой формы не было; старые формы поэзии классической, поэзии реалистов и поэзии символистов были не по мерке, ни этих идей, ни современных переживаний. Приходилось создавать новые формы, частью выполнять ту же работу, какую делали футуристы, поскольку надо было выразить современность, частью видоизменять эту технику, поскольку содержание должно было быть иным. Так как вся эта грандиозная задача ложилась на круг писателей, не имевших навыка в такой технической работе, к тому же горевших желанием скорее сказать свое слово, то она и не могла решаться с обдуманной равномерностью. Годы после Октября были для пролетарских поэтов не такое время, чтобы спокойно обсуждать вопросы техники и поэтики: надо было говорить, кричать, надо было стать собою.

Поэтому с самого начала в рядах пролетарских поэтов означилось два течения: одни довольствовались случайной, какой бы то ни было формой, только бы попытаться высказать свои чувства и мысли; другие настойчиво добивались соответствия внешности своих стихов с тем новым миром, который они в них втесняли, и, чтобы обрести это соответствие, то сами творили новые формы, новые метры, новый язык, то готовы были брать новую технику у кого бы то ни было, из поэтов других школ, у символистов, у футуристов, даже у имажинистов. Только за самое последнее время это хаотическое смешение разных форм, разных техник стало уступать место сознательному отношению к вопросу, и лишь теперь, на наших глазах, вырабатывается поэтика пролетарской поэзии.

Что до основного содержания стихов, то оно было как бы подсказано термином «пролетарская поэзия». Разумеется, отдельные поэты касались и общих, обычных в поэзии тем: природа, город, смерть, любовь; но наибольшее число стихотворений написано на темы, непосредственно связанные с ролью пролетариата в истории: это — гимны революции и ее вождям, картина восстания, изображения фабрик и заводов и тому под. В этом тоже сказалась ранняя стадия развития; справедливо указывалось (Ф. Калинин), что основным мотивом пролетарского творчества должна стать вообще психология передового рабочего, а она может быть выявлена в подходе к любой теме. К тому же темы, большею частью, брались слишком отвлеченно; изображалось, напр., не определенное «восстание»: Октябрь 1917 г. в Москве или другом городе, но восстание

вообще, или «победа труда», опять-таки вне эпохи, вне страны. Только за последнее время замечается в пролетарской поэзии поворот к здоровому реализму, стремление, после того, как все желанные слова, наконец, выкрикнуты, конкретизировать свои темы.

Из пролетарских поэтов первого призыва наиболее самостоятелен по форме Илья Садофьев, который не напрасно озаглавил свою книгу «Динамо-стихи» (1918 г.); в его поэзии, действительно, есть нечто динамическое и нечто от динамо-машины. Садофьев — поэт сильных восторженных чувств, великого революционного пафоса, для которых он нашел соответственное выражение; характерны для него — длинные стихи «из двух кол», со смелыми нарушениями метра, и крепкий язык, полный громких слов, не чуждающийся новообразований («фонтанно», «дирижаблит» и т. под.). Лучшие стихи Садофьева, как «Изменили пролетарской революции», «Факел победы», «К завтра» и др., едва ли не наибольшее приближение к своему идеалу, какое пока имеет пролетарская поэзия.

Самостоятельность формы и речи есть и в стихах А. Гастева, собранных в книге тоже с характерным заглавием «Поэзия рабочего удара» (1919 г.). Внешним образцом этим стихам служили поэмы Уота Уитмена, но лучшие организованы по плану машины, где все — для одной цели, где не должно быть ничего лишнего. Гастеву особенно удались те стихи, где поэт как бы сливается с жизнью машин, становится одной из их необходимых частей. Справедливо Ф. Калинин назвал эти стихи «выкованными из железа». К сожалению, последние годы Гастев не выступает с новыми стихами в печати.

Гораздо менее оригинален А. Поморский («Цветы восстаний», 1919 г.). Его стих часто неуверен, необработан, в нем много старокнижных шаблонов, давно сданных в архив условностей. Это сильно обесцвечивает поэзию Поморского. Пролетарская критика признала его «поэтом своей стихийной души», но это справедливо лишь по отношению к части стихотворений Поморского; в других он умеет от частного случая, от случайно увиденной картины, которую рисует отчетливыми чертами, перейти к общей идее — метод чисто символический. Хороши у Поморского, в таком толковании, изображения города, к которому он подходит, конечно, с точки зрения нового мировоззрения; хороши «Похороны трибуна», написанные почти верхарновским стихом.

Еще менее самостоятелен в форме своих произведений Самобытник (А. Маширов), ранние стихи которого помечены еще 1910 г. («Под Красным Знаменем», 1921 г.). Он сам признал себя только предтечей будущей пролетарской поэзии («Еще не нам, не знавшим солнца,— Вершиной гордою шуметь ...»). Самобытник пишет традиционными размерами и так называемым «литературным языком»; картины природы и мечтательные стихи о заре, которая непременно наступит, или об «острове вольных грез» у него большею частью вялы (их техника — от символистов); он оживает, касаясь более жгучих тем: города, завода; совсем хорош (хотя и написан бальмонтовским языком) его «Машинный рай».

Четыре названных поэта, бывшие пионерами новой пролетарской поэзии, не являлись, однако, организаторами движения. Определенным литературным течением, «школой», пролетарская поэзия стала преимущественно в среде писателей, сгруппировавшихся вокруг журнала «Кузница», где заняли наиболее видные места В. Кириллов, М. Герасимов и В. Александровский.

В. Кириллов начал писать еще до Революции, но нашел свою дорогу, как поэт, только после Октября («Зори грядущего», 1919 г., «Стихотворения», 1920 г., «Паруса», 1921 г.). Наиболее сильные стихи Кириллова написаны в начале пятилетия 17—22 гг.; это — те, о которых сказал сам автор: «Я подслушал эти песни... в шуме фабрик, в криках стали, в злобном шелесте ремней» ... Тогда же удались ему песни борьбы, как, напр., прекрасное стихотворение «Матросам». В позднейших стихах — которые появляются все реже — Кириллов уже не достигал той же силы (лучшие — «Красный Кремль»). Проблемы формы, по-видимому, мало интересуют поэта, о чем надо пожалеть, так как он мог бы в этом направлении сказать новое слово.

Особенно широко раскинулась поэзия М. Герасимова («Вешние зовы», 1917 г.; «Монна Лиза», 1918 г.; «Завод весенний», «Железные цветы», 1919 г.; «Четыре поэмы», «Электрификация», «Черная пена», 1921 г.; «Негасимая сила», 1922 г., и др.). За пять лет Герасимов вырос в большого писателя в общем смысле слова, ставящего себе чисто литературные задачи, ищущего правильных методов их разрешения. В начале деятельности Герасимова критика ценила в нем «уменье выражать коллективные чувства», «обобщать картины фабрики» и т. д.; ныне все это вошло лишь как один из элементов в поэзию Герасимова, которая

явно растет и которую поэтому оценивать сейчас трудно. В противоположность Кириллову— Герасимов внимательно запят вопросами техники и является в наши дни одним из мастеров свободного стиха, легче, конечно, вмещающим настроения современности, чем традиционные метры.

Менее определенен В. Александровский («Восстания», «Север», 1919 г.; «Утро», 1921 г.; «Солнечный путь», «Россыпь огней», 1922 г., и др.). У него еще много от старого; рядом со свободным стихом Верхарна у него явные перепевы Некрасова, и т. под. Нередки у Александровского чисто субъективные темы, и в своих песнях любви он доходит до шаблона романсов. Но в лучших произведениях Александровский, несомненно, поэт; «пролетарские» темы у него разработаны сильнее других: образ сознательного рабочего, будущая роль пролетариата, значение Октября, интересная поэма «Москва» и т. под.

Из молодых сотрудников «Кузницы» особенное внимание останавливает Вас. Казин («Рабочий май», 1922 г.), поэт, обещающий много. В стихах Казина, обладающего подлинным чутьем ритмов, намечаются самостоятельные художественные подходы; у него, например, своеобразно объединены рабочие процессы и картины природы; он оригинально чувствует и изображает город в его интимной жизни (стихотв. «Гармоника»), и т. д. Интересен по своей молодой смелости Ив. Филипченко (Стихи, 1921 г.), тоже, несомненно, одаренный. Заметными участниками «Кузницы» были еще Гр. Санников («Лирика», 1921 г.), С. Обрадович («Сдвиг», 1921 г., «Взмах», 1921 г.), С. Родов («Мой сев», 1918 г., «Перебежка зарниц», «В урагане», «Прорыв», 1921 г.). Там же напечатали свои стихи Н. Полетаев, Я. Тисленко, Дорогойченко, П. Шамов, Н. Дегтярев и др. В «Кузнице» появлялись и новые стихи Е. Нечаева.

Среди поэтов, стоявших вне «Кузницы», во многом самобытен А. Крайский, кажется, поэт старшего поколения. Он — один из тех, кто занят работой и над новой формой. В замыслах у него есть широкий размах, почти космический угол зрения («Гибель богов»), и в пафосе он приближается к Садофьеву. Напротив, пользуясь всецело техникой символистов, писали Ив. Крошин (сборник «Завод огнекрылый», см. особенно стихотв. «Ромен Роллан») и Борис Николаев (там же). Более самостоятельную технику нашла А. Баркова («Женщина», 1922 г.), стихи которой интересны как попытка внести женский голос в хор

пролетарских поэтов; книге Барковой предпослано предисловие А. В. Луначарского, горячо рекомендующее начинающего поэта.

Должно отметить, что у многих из этих поэтов особенно удачны именно те стихи, где от общих тем они переходят к конкретному изображению завода, фабрики, определенного производства. Так, напр., Крайский достигает особой выразительности, изображая жизнь машины («Навстречу грядущему»); выше были отмечены такие стихи Гастева и Самобытника («Машинный рай»); прекрасные примеры есть и у Садофьева («В заводе»), и у Кириллова («Мы»), и у Герасимова («Песня о железе» и др.); красивую «Песню кузницы» написал и Н. Рыбацкий, автор стихотворений вообще вялых и бесцветных («На светлом пути», 1919 г.).

Насколько оживляюще влияет на поэтов тема, настолько же иногда пробуждается их самобытность, как только они отходят от традиционных размеров, безнадежно увлекающих их на проторенные тропы. В этом отношении характерны опыты С. Малашкина («Мускулы», 1918 г.), которому стихом Верхарна и Уитмена удалось резко выявить пролетарские настроения; затем А. Безыменского («К северу», 1921 г.), М. Голодного («Сваи», 1922 г.), Н. Шевелева и М. Гришина-Чарта (сборник «Паяльник», 1920 г.), Г. Светлого («Солнцебунт и ржа», Ташкент, 1920 г.) и др.; Вас. Князев («О чем пел колокол», 1920 г.), в других стихах бледный, становится ярким, использовав в стихах «Поэтам Пролеткульта» совершенно свободный склад.

Названные поэты не составляют, вероятно, и десятой части всех, выступивших в 17—22 гг. как пролетарские. Из числа поэтов, не упомянутых выше, надо назвать Демьяна Бедного, автора злободневных стихотворений, и тех, чьи стихи включены в сборник «Трибуна Пролеткульта»: Ив. Логинова, П. Арского, И. Ионова, К. Окского, Я. Бердникова, Л. Циновского, И. Кузнецова, Д. Мазнина, Е. Андреева и др. О некоторых мы затрудняемся здесь говорить, потому что их стихи, по своим узко субъективным темам или по подавленным настроениям, резко выпадали из общего тона; но возможно, что для авторов то было явлением преходящим, которое они впоследствии сумеют преодолеть; таковы некоторые из альманаха «В буре и пламени», как Н. Кустов, Королев и др.; из «Горнила», как Левантовский; из «Сборника ВЦИК», как Е. Конобеев; из других сборников — А. Смирнова, С. Ганьшина и т. д.

Также надо было бы назвать Пимена Карпова, М. Козырева («Легенда о Кремле»), С. Клычкова, Н. Тихомирова и др., но по духу их стихов они скорее принадлежат поэзии «крестьянской».

Некоторые поэты слишком мало определились, чтобы говорить о них: пятилетию 17—22 гг. принадлежат лишь их первые ученические опыты (таковы, например, почти все поэты «Паяльника», 1920 г., те, стихи которых ныне печатаются в московских и иных газетах, и т. д.). Некоторые книги стихов, особенно изданные в провинции и в начале революции, несомненно, остались нам неизвестными. Не малое число, наконец, поэтов, чьи сборники до нас дошли или чьи стихи встречались нам в журналах, только по недоразумению стали слагать рифмованные строчки. По крайней мере, критика «Пролетарск. культуры», «Кузницы» и др. пролетарских изданий встречала многие из сборников пролетарских поэтов весьма резкими отповедями: «совершенно слабо», «прочли со скукой», «не способствует насаждению идей пролетарской культуры» и т. п.

Поэты крестьянские стали организовываться позже, чем пролетарские, и нередко участвовали в одних изданиях. Самостоятельной поэтики крестьянские поэты не наметили, и для них поныне характерны перепевы Кольцова и Никитина. Новая крестьянская Русь еще не создала своей поэзии, хотя и пережила в связи с Октябрем глубочайший переворот, изменяющий весь ее уклад.

Значительная часть крестьянских поэтов группировалась вокруг сборников «Чернозем», 1919 г., и «Зарница», 1920 г., отчасти «Ярь», 1920 г. Там печатались стихи поэтов старшего поколения, как С. Дрожжин, М. Артамонов («Земля родная», 1919 г., «Когда звонят колокола», 1917 г., «Улица фабричная», 1918 г.), так и ряда молодых и начинающих. Подавляющее большинство их совершенно несамостоятельны по форме, а по содержанию состоят из жалоб на то, что гибнет старая деревня, им милая. Такой лейтмотив дал еще С. Есенин («Я — последний поэт деревни...»). С более оригинальными подходами к темам и с более бодрыми настроениями выступали: А. Галкин («Венчальные ризы», 1918 г.), Н. Клюев («Песнослов», 1919 г., «Третий Рим», 1921 г., «Львиный хлев», 1922 г.), поэт, сохранивший долю той свежести, которая пленяла в его ранних книгах, П. Орешин («Красная Русь», 1919 г., и «Радуга», 1922 г., «Алый храм», 1922 г.), С. Клычков,

Пимен Карпов. Последний, впрочем, по своим настроениям, может быть причислен к поэтам пролетарским, так же, как П. Ерошин (восклицающий, однако: «Брошу город я! С песнями вольными — Возвращусь к вам, деревни-поля!»), Н. Тихомиров («Красный мост», 1919 г.), С. Ефремов-Горемыка (солдат, погибший на фронте) и др. Могут быть еще упомянуты П. Власов-Окский («Рубиновое завтра», 1920 г.), С. Фомин («Стихи», 1920 г.), А. Соловьев-Нелюдин («Полеты», 1920 г.), М. Дудоров, А. Германов, А. Субботин и др.

Подводя итоги этому обозрению, можно утверждать, что годы 1917—1922 образовали самостоятельный период в русской поэзии.

За это пятилетие правые течения поэзии показали свое полное бессилие. Символисты постепенно сходили со сцены; главные деятели этой школы частью умерли (А. Блок, Н. Гумилев), частью почти замолкли (Д. Мережковский, Вяч. Иванов), частью утратили всякое значение как поэты (А. Белый, Ф. Сологуб). Вышедшие из символизма акмеисты оказались вне основного русла литературы, оставшись служителями «чистого искусства» (О. Мандельштам и др.).

Главными деятелями пятилетия были футуристы и вышедшие из футуризма течения. Среди них погибли все те, идеология которых опиралась на принципы крайнего индивидуализма (эгофутуристы и т. под.). Удержались и имели возможность развиваться те, которые были способны, в той или иной степени, воспринять дух революции (Маяковский, Хлебников, Асеев, Третьяков, также Пастернак и др.); напротив, имажинисты (В. Шершеневич и др.), менее чуткие в этом отношении, выдвинувшиеся сначала, потом были отодвинуты на задний план. Основная задача футуризма состояла в проведении принципа, что язык, как материал поэзии, подлежит обработке поэта. Футуризм провел этот принцип как теоретически, так и на практике, и тем его роль в русской литературе может считаться тоже законченной.

Для пролетарской поэзии пятилетие 1917—1922 гг. было периодом организации. Так как идеология движения была предрешена, то задачами пятилетия было — выработка новой поэтики и новой техники. В рядах основного ядра уже означились поэты значительного размаха мысли

и мастера стиха (Садофьев, Гастев, Кириллов, Герасимов и др., среди молодых — Казин). В лучших их произведениях пролетарская поэзия подходит к самобытной форме. Но, повторяя наше сравнение, можно сказать, что пролетарская поэзия — наше литературное «завтра», как футуризм для периода 17—22 гг. был литературное «сегодня», и как символизм — наше литературное «вчера».

1922

ПОГОНЯ ЗА ОБРАЗАМИ

Два обвинения чаще всего слышат поэты от своих критиков. «Банально! избито! старо!» — говорят одни. «Слишком изысканно! слишком исхищренно! вымученно!» — кричат другие. Как отыскать средний путь между этой Сциллой и Харибдой, избежать повторения старого и не смутить читателя излишними новшествами речи и образов?

Господствует убеждение, что все вообще образные выражения с течением времени выветриваются, теряют свою образность. Школьные учебники приводят примеры: «крыло» было когда-то выражением образным, вызывающим представление о птице, «кроющей», прикрывающей птенцов; «копыто» говорило о лошади, «копающей» землю, и т. п. Поэт, впервые сравнивший уста женщины с розой, дал яркий образ, ныне ставший банальнейшим из банальных. Тот восточный стихотворец, который был первым, уподобившим свою возлюбленную газели, проявил редкую смелость воображения; но уже давно в восточной поэзии сближение красавицы с газелью — общее место. И мы, читая у наших классических поэтов «*идут года*», «*ложится тень*», «*объятый тоской*», уже не чувствуем образности этих выражений, когда-то несомненно бывших метафорами.

Поэт, по свойству своего искусства, должен заставить читателя воспринимать свои слова *не* как понятия, а как что-то непосредственно действующее на чувство. Поэт должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение. Отсюда — стремление поэтов искать новых сочетаний слов, новых образов, новых метафор (вообще «тропов»). Современники Пушкина изумились смелости его выражения: «в дыму столетий». Аксаков восхищался оригинальностью образа Тютчева, сказавшего

о радуге: «в высоте изнемогла». Недавно еще критики негодовали на Бальмонта, посмевшего написать: «запах солнца». До сих пор многие смеются над образом Пастернака: «Петербург... разряжен Петром без осечки». Возникает вопрос: не суждено ли всем вообще образам ветшать, как обветшал «дым столетий», и не правы ли наши имажинисты и другие «крайние левые» в поэзии, ища все новых и новых сочетаний слов,— пусть самых странных,— чтобы хоть как-нибудь принудить читателей *почувствовать* слово.

Вопрос стоит того, чтобы его рассмотреть. Неужели поэзия есть какая-то постоянная скачка с препятствиями в погоне за образами, стипль-чез поэтов, выдумывающих все новые сочетания слов, которым через десяток лет суждено стать старыми и банальными? Неужели произведение поэзии свежо и подлинно живо лишь в течение немногих годов, после чего неизбежно ветшает по своим образам и сохраняет лишь исторический интерес? Но почему тогда мы утверждаем, что стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова — живы и прекрасны поныне, хотя прошли десятилетия с того дня, как они написаны, и поэты новейших школ далеко оставили за собою стариков в смелости и своеобразии разных тропов? Почему жива и действенна поэзия Данте, и Гомера, и всех великих поэтов прежних веков?

Первое, на что должно обратить внимание, это то, что образ *сам по себе* не может быть ни хорош, ни плох или, по крайней мере, что не это важно в поэзии. Образ можно признать удачным или неудачным, прекрасным или дурным только по его связи со всеми другими в данном произведении, только в контексте. Обособленно взятый образ это — игрушка или техническое средство, не более; это то же — что отдельное сочетание двух звуков или двух красок. Такое сочетание может быть приятно или неприятно для глаз или для слуха, но любой звук, любой цвет могут быть нужны в той или другой картине, в той или другой симфонии.

Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю. Образ, уместный и прекрасный в одном стихотворении, может быть нестерпим в другом. Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, он — хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он — плох, хотя бы был весьма изыскан и весь-

ма своеобразен. Образы данного стихотворения хороши, когда они все подчинены единому стилю; когда же один или несколько из этого стиля вырываются, они производят впечатление неприятного пятна, хотя бы «сами по себе» были новее, оригинальнее других. Чем своеобразнее образ, тем он будет нестерпимее, если стоит не на месте.

Сила и неумирающее очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и состоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами (добавим еще — и звуковым построением стихотворения). Образы Пушкина могут нам казаться бледными, но невозможно было бы найти другие, которые вернее достигли бы цели, поставленной себе поэтом. Достаточно напомнить хотя бы хрестоматийное стихотворение: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: то как зверь она завоет, то заплачет как дитя...» Никакое самое имажинистическое описание не может дать более яркого изображения зимней вьюги над домиком с соломенной крышей, где со старухой няней коротает вечер ссыльный поэт... Измените образы, и вы разрушите всю картину, отнимете от нее дух местности и эпохи, уничтожите ее стиль.

Но еще важнее другое. Вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии, как это (следуя отчасти теориям Потебни) утверждают наши имажинисты. Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы явно стоят на втором плане. Зрительные образы — только одно из средств (правда, могущественное средство) для возбуждения эмоций словами, но наряду с этим средством стоят другие: обращение к иным, не зрительным, восприятиям, звуковое строение слов и т. п. В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как: «Я вас любил, любовь еще быть может ...», «Есть речи, значенье...», «В минуту жизни трудную...» и многие др., зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности. Особенно это ясно в произведениях эпических, где характеристики выведенных героев, их действия и общие картины так много говорят именно чувству читателя, хотя *отдельные* образы и не обращаются к его зрительным восприятиям.

Итак, задача поэта вовсе не сводится к тому, чтобы выискивать новые, еще небывалые образы и сочетания слов.

Поскольку нов будет общий замысел произведения, постольку невольно будут новы, иногда непривычны, его образы. Поэзия всегда — синтез между двумя представлениями, с первого взгляда кажущимися противоречиями. На этом основаны все тропы, все метафоры. (Простейший, школьный пример: «зеленокудрые леса» — синтез между кудрями и лесом.) Но этот синтез должен быть оправдан основной мыслью художественного произведения. Где такое оправдание есть, поэту нечего бояться быть банальным или слишком изысканным в образах. Его образы, подчиненные единому замыслу и единому стилю, будут те единственные, которые возможны в данном произведении. Им не будет угрожать опасность устареть до тех пор, пока не устареет самая основная мысль, основное чувство, выраженные поэтом.

1922

СРЕДИ СТИХОВ[1]

О поэтах «Кузницы» спорили и спорят много и ожесточенно. Не потому ли это, что в «Кузнице» есть поэты, есть о чем спорить? Может быть, в стихах поэтов других пролетарских групп и гораздо правильнее пересказаны партийные и иные директивы, но стихи-то эти — пока бледны и по прочтении как-то безнадежно забываются, почему и спорить о них трудно (говорим, конечно, вообще, оставляя в стороне исключения). А вот стихи Кириллова, Герасимова, Александровского, Филипченко, Казина, хотя и многое можно сказать против этих стихов,— в истории русской поэзии останутся. Оттого-то, при всех недостатках поэзии «Кузницы»,— а недостатков этих, повторяем, много,— подробно говорить о ней стóит и должно.

Ныне «Кузница» достаточно выяснилась, очертилась отчетливым кругом; первоначальное объединение по принципу исключительно идеологическому, включавшее писателей с самой разнообразной техникой, приобрело все черты определенной «литературной школы». Постепенно поэты «Кузницы»,— не все, но большинство,— усвоили себе единообразные приемы, одинаковые подходы к темам. В этом есть свое преимущество, но в этом и то начало, которое, в конце концов, приводило все литературные школы

---

[1] Иван Филипченко. Руки. Стихи и поэмы. Изд-во «Кузница», М., 1923, с. 208.— Михаил Герасимов. Негасимая сила. Изд-во «Кузница», М., 1922, с. 112.— В. Александровский. Россыпь огней. Изд-во «Кузница», М., 1922, с. 80.—Г. Санников. Под грузом. Изд-во «Кузница», М., 1923, с. 64.— С. Обрадович. Город. Изд-во «Кузница», М., 1923, с. 160.— Семен Родов. Стальной строй. Стихи 1921—1922, изд-во «Октябрь», М., 1923, с. 86. *(Прим. В. Брюсова.)*

к шаблону, к трафарету. Печать надуманности, нарочитости легла и на последние книги «Кузницы».

Разумеется, единение идеологическое сохранилось, и в нем — лучшая спайка поэтов «Кузницы». Но на язык литературных принципов эта идеология была переведена еще в 1920 г. и с тех пор застыла в форме «программы школы». Порвать с буржуазной поэзией прошлого, избегать ее обычных тем, ее обычных форм, ее обычного словаря, отказаться от чисто индивидуалистической лирики, выявлять в поэзии миросозерцание пролетариата, изображать борьбу пролетариата за власть, пролетарскую революцию, роль рабочего, мощь машин, значение труда и т. д. — вот основные пункты этой программы. Что говорить, задача — важности исключительной, предлагающая, в последнем счете, то, что люди в течение трех тысячелетий называли поэзией, заменить чем-то существенно иным, новым по содержанию и по форме, ибо форма должна быть найдена новая, адекватная этому содержанию. Но в то же время задача — трудности неимоверной и достаточно неопределенная.

Новые книги «Кузницы» подчеркивают всю эту трудность и всю эту неопределенность. Верные своей программе, поэты «Кузницы» постоянно говорят о пролетариате, о рабочем, о революции. Но подлинно ли они выражают миросозерцание пролетариата? — об этом можно спорить и, как нам известно, много спорят. Подлинно ли они изображают революцию или только говорят о ней? Еще важнее то, что и пролетариат и революция — силы живые, а не смотрят ли на них поэты «Кузницы», как на некие каменные монументы, в которых не может измениться ни одна черта, дабы не нарушились традиции «школы»? С другой стороны, нашли ли поэты «Кузницы» ту новую форму, которая отвечала бы новому содержанию? Не удовольствовались ли они формами старыми, чуть-чуть переделав их по своему вкусу, не всегда к их выгоде? И эти едва подновленные формы не сделали ли поэты «Кузницы» тоже традициями своей школы, нарушать которые уже не дозволяется. Все эти вопросы встают из новых книг «Кузницы».

Начнем с формы. Нет, своей, новой формы поэты «Кузницы» не создали. В их наиболее своеобразных поэмах — прямое влияние Уота Уитмена и Эм. Верхарна, из русских — Маяковского, иногда имажинистов; в менее своеобразных — символистов. Но, следуя этим образцам,

поэты «Кузницы» кое-что из них утрачивают. Не говорим уже о том, что У. Уитмен писал 60 лет тому назад, и то, что тогда было ново, свежо, поразительно,— сильно поблекло теперь. Но и до смелости Уитмена поэты «Кузницы» большею частью не доходят. Богатство звукового строя поэм Э. Верхарна тоже только слабо отражается в их стихах. Пропало у них и мастерство композиции верхарновских поэм, из которых каждая вполне завершена в себе, образует стройное целое, объединенное ярким символом или группою символов, тесно спаивающих все ее части; у поэтов «Кузницы» поэмы часто распадаются на эти отдельные части, связанные между собою исключительно отвлеченной мыслью, положенной в основу, а не художественным приемом, отчего читатель и не получает впечатления цельного. Наконец, у Верхарна (в его лучших произведениях) каждый отдельный стих имеет жизнь сам по себе, у него нет стихов пустых, бесцветных и беззвучных, служащих только для связи; у поэтов «Кузницы» такие стихи встречаются зауряд. Наконец, те поэты «Кузницы», которые довольствуются техникой 90-х и 900-х годов, далеко отстают в мастерстве от лучших поэтов символизма.

Теперь о содержании. Выполняется ли программа «Кузницы»? Опять нет, потому что с годами «Кузница», застыв в традициях школы, оторвалась от жизни. Избегая индивидуализма, она впала в другую крайность — в отвлеченность. В громадном большинстве случаев она все берет в «мировом масштабе». Если Революция, то не столько наша, Октябрьская, сколько Революция вообще, всемирная, вне времени и пространства. Если машина, то тоже не данная, определенная, а машина вообще, мировая, космическая. Рабочий — не живой человек, ткач, литейщик или что-либо подобное, а Рабочий с большой буквы, мировой Пролетарий, строитель нашей Планеты. Из данного года, из нашего РСФСР, поэзия «Кузницы» срывается в безвоздушное пространство, где наша земля — только планета среди планет, а навстречу летят миллионы солнц. Если не считать отдельных «од», написанных на случай, вся реальная жизнь, все общественные и политические события, шумящие вокруг нас, проходят как-то мимо поэтов «Кузницы»: им, занятым задачами мировыми и космическими, недосуг заниматься такими мелочами. Такая оторванность от конкретного ведет еще к тому, что образы у поэтов «Кузницы» преувеличены, гиперболичны, что их речь напряжена, чуть ли не напыщена, что, постоянно стре-

мясь говорить просто, они часто переходят к риторике и к крику.

Все сказанное особенно резко сказывается в стихах *Ивана Филипченко*. Он рабски повторяет приемы Уитмена, напр., его перечисления. «Манчестер и Лондон, Берлин и Париж, Москва и Пекин, Токио и Чикаго», перечисляет И. Филипченко; в другом месте: «площади Европы и Азии, Африка, цветник самоцветный (— почему? —) Австралии, молодая Америка» и т. д.; и еще: «города прекрасной Европы, Нового Света, Америки, Африки огненной, чудесной Австралии» и т. д.; и опять: «гудят мостовые по Америке, Азии, Африке и Европе, на востоке и западе, севере, юге»... Последнее перечисление четырех стран света тоже встречается не раз: рабочий «вздрогнул от востока и на запад, север взгромоздил, волнует юг», зарево зорь горит «с востока, запада и севера и юга». Иные поэмы, как «Города», рабски напоминают Э. Верхарна. Стихи «Мать» весьма и весьма близко напоминают одну поэму, написанную мной... При этом «космика» бьет в стихах И. Филипченко через край. Поэт становится «ступней на край кривой орбиты»; он видит землю,— «комок сгущенной грязи средь золотых нулей»; наблюдает, как «по орбитам совершают свой лет золотые шары» или «шар земной по космическому простору летящий». Поэт оперирует такими образами, как «времена времен», «миры миров», «сверхчеловеческая процессия», слово «полушар», т. е. земное полушарие, повторяется десятки раз. Поэт свое состояние признает за «экстаз», он падает ниц пред «человечеством», или пред «землей», которая только «яйцо космическое», и себя самого называет «*мировой* малыш». Вместе с тем поэт далеко не освободился от старого словаря: у него и «ворота бессмертия», и «ад», и «преисподняя», и Данте, и Адам и Ева, и Суламифь и т. под. Наконец, не мало у него стихов, совсем не выразительных, или таких голых восклицаний, как напр.: «О, Интернационал, наш тебе привет!»

Тем не менее Иван Филипченко — один из даровитейших поэтов «Кузницы». Некоторым оправданием ему служит уже то, что многие его стихи помечены годами 1918—1920, и даже 1914 и 1913. Притом самый «экстаз» И. Филипченко чаще, чем у других, приближается к подлинной силе. В его, иногда слишком длинных, поэмах, часто драматизованных, есть единство не только замысла, но и художественного построения. Язык поэм, при всей его пестроте, самостоятелен; ритмы, местами, звучат по-новому.

Есть страницы,— и их не так мало,— где стихи И. Филипченко, сходя с космических высот, превращаются в самую настоящую, порой трогательную, поэзию. В общем, И. Филипченко (первая книга которого, сколько помню, была напечатана в 1918 г.) — один из наиболее обещающих поэтов «Кузницы».

Отвлеченность, к сожалению, оставила сильные следы и на последних поэмах *М. Герасимова*. Им значительно вредит пренебрежение поэта к фактуре отдельных стихов. Его последние поэмы все больше приближаются к ритмизованной прозе, только искусственно разбитой на стихи. Идея, мысль в них берет верх над непосредственным восприятием; и читатель не столько может чувствовать эти стихи (т. е. воспринимать их эмоционально), сколько должен о них мыслить. Не всегда спасает дело сознательная метафоричность образов, нередко тоже переходящая в гиперболичность,— все эти «пламенные львы», «огненные кобели», «везувийные гнойники» и опять земля, как планета, и «земной шар, обвитый паутин лианами» и т. под. Поговорив не мало о «вечности», о «творческой электродрожи» и о «электрожильных мускулах», о «безбрежной лаве», о «срезании целых гор, белых Монбланов», поэт как бы сам удивляется:

Но я ведь хочу песню спеть простую.
А тут в вечности
Вижу трансмиссии без нагрузки,
Вхолостую
Вертятся шкивами планеты,
За кругом круг.
А гигант световой
Это — мой чугунный друг,
Простой токарный станок,
Правда, не обычной силы.

Впрочем, М. Герасимов — и настоящий поэт и настоящий мастер. Отдельные страницы и целые отдельные стихотворения в его последней книге — вполне хороши. Своим мастерством, разнообразием своих метафор, систематичностью своих образов он умеет частью преодолеть, частью скрыть от читателя эти недостатки своей поэзии; но они уже присущи ей и представляют серьезную опасность для будущего творчества М. Герасимова. Нельзя безнаказанно желать быть поэтом и разрушать самое существо поэзии, как словесного искусства, которое одно и то же и для буржуазных поэтов и для пролетарских.

Более в пределах старых форм держится *В. Александровский.* В его стихах есть место для личных переживаний, для конкретного, для данного момента. Его стихи производят впечатление более живое, более непосредственное. Это не значит, что размерами дарования он превосходит М. Герасимова или что поэзия В. Александровского сильнее. Это только значит, что он ставит себе задачи более скромные, менее новаторские, и потому разрешать их гораздо легче.

Г. Санников пишет гораздо бледнее своих сотоварищей по «Кузнице», поэтому и особенности ее поэзии сказываются у него гораздо слабее. Но и он, словно намеренно, стирает все конкретные черты со своих стихов. Целая поэма посвящена «кораблям», но каким — русским, английским или китайским? — Только посвящение Архипу намекает, что имеется в виду какая-то русская пристань, а не Сингапур. Или такая картина:

Туда, где дымятся села
На голых полях,
Где водопадом льется небосклон —
Шли...
Светало...
Заря клубила дым
Алый.
Вздрагивали поля.
Скрывали в тумане
Стройные ряды колонн...

Где все это происходило? «в каком таком подлунном мире, в России или Кашемире?», как спрашивал когда-то Я. Полонский.

С. Обрадович определенно пользуется старой техникой символистов и в этой манере пишет стихи на пролетарские темы. Это уже почти не «Кузница».

То же делает, применяя охотно «свободный стих» (так же весьма не чуждый символистам), *Семен Родов*, ныне уже член не «Кузницы», а «Октября».

«Октябрь», как известно, резко противопоставляет себя «Кузнице». Но судить об «Октябре» по стихам Семена Родова-поэта было бы несправедливо (иное дело Семен Родов-критик!). Поэтому о поэзии «Октября» — в иной раз.

P. S. Считаю своей обязанностью извиниться перед тт. писателями из «Лефа». В предыдущей книге «Печати и революции» я, отвечая т. Арватову из «Лефа», упрекал

его за то, что он, критикуя мои стихи, допустил в цитатах ряд опечаток. Случилось так, что в этом моем ответе, в моих цитатах из поэтов «Лефа», тоже оказалось две опечатки. Произошло это потому, что мой ответ напечатан без моей, авторской, корректуры. Тем не менее мне это очень неприятно, и я спешу принести здесь мои извинения поэтам левого фронта.

Однако я не хочу и того, чтобы читателями «П. и Р.» этот факт был понят односторонне. В цитатах из моих стихов «Леф» напечатал «дорогая» вместо «дорога», «богиня» вместо «башня» и т. под.; в моих цитатах из поэтов «Лефа» напечатано «вэокми» вместо «вэоэми», и «дыр-буд-изыл» вместо «дыр-бул-щыл». Разница весьма существенная. «Дорога» и «башня» — слова, знакомые, по выражению моего критика, т. Арватова, «всем нормальным людям» (по крайней мере, русским, добавлю я), в том числе тт. наборщикам и тт. корректорам. «Вэоэми» и «дыр-бул-щыл» — увы! — слова, никаким «нормальным людям» (ни русским, ни китайцам, ни готтентотам) незнакомые. Т. наборщик, естественно, мог ошибиться, набирая такие сочетания букв, а т. корректор, даже справившись с рукописью, мог оставить «изыл» вместо «щыл» уже потому, что сочетание «щы» русской фонетикой решительно не приемлется: незачем ставить «ы» после «щ», если и «щы», и «щи» мы, говорящие по-русски, все равно произнесем одинаково.

Перед тт. поэтами я извинился; а т. Арватов, апеллирующий к речи «всех нормальных людей», должен признать, что роковые опечатки потому и произошли, что его соратники по «Лефу» не следуют его, т. Арватова, теориям,— что, конечно, только к лучшему.

1923

О РИФМЕ [1]

От исследования, подписанного именем В. Жирмунского, можно требовать многого. Что вообще должно было бы признать хорошей работой, может не удовлетворить, если это — труд В. Жирмунского. Его новая книга о рифме даст много читателю, интересующемуся вопросами поэтики и стихологии, но специально вопросами рифмы не занимавшемуся. Специалист, напротив, останется несколько разочарован, найдя в книге все то, что он знал и без нее, и найдя не слишком много такого, что составляет новый вклад в науку. Помимо того, специалист принужден будет отметить в книге некоторые, не совсем маловажные, пробелы и некоторые, достаточно явные, недоразумения.

Говоря о специалисте, я, конечно, разумею самого себя, так как много и внимательно занимался вопросами рифмы. Возможно поэтому, что мое суждение несколько субъективно, что я смотрю с своей личной точки зрения, под углом зрения своих собственных теорий. Возможно, что кажущееся слишком известным мне мало кому знакомо вообще, а представляющееся мне недоразумением просто — иное мнение, даже более правильное, чем мое. Тем не менее, если бы я захотел отметить все случаи, в которых я мог бы поправить или дополнить В. Жирмунского, мне пришлось бы написать новую книгу о рифме. Постараюсь выбрать из этих замечаний, в пределах журнальной статьи,

---

[1] В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Росс. институт истории искусств. «Вопросы поэтики», вып. II, изд. «Academia», Пд., 1923, стр. 340. *(Прим. В. Брюсова.)*

то, что более важно и менее специально, сознавая, однако, что последнее особенно трудно: самый вопрос достаточно специален.

Книга озаглавлена: «Рифма, ее история и теория». Таким образом, в ней две стороны: теоретическая и историческая. К первой относится обширная глава «Классификация рифмы», ко второй — главы «Из истории русской рифмы» и «Происхождение рифмы». Эти три главы дополняются введением — «Проблема рифмы», заключением — «Общие выводы» и учеными примечаниями (ссылки на аналогичные работы, экскурсы по частным вопросам и т. п.). Я буду историю рифмы и теорию рифмы рассматривать раздельно.

I

Раньше остановлюсь на истории.

В. Жирмунский начинает историю рифмы с «новоевропейских литературных фактов». Он довольно подробно,— пожалуй, слишком подробно для общего плана своей книги,— говорит о созвучиях в поэзии старогерманской и староромансκой. Но он только упоминает о рифме в поэзии античной и только очень бегло касается рифмы в позднелатинских стихах. Совсем не рассмотрены созвучия-рифмы и в других литературах древности. Вскользь (по другому случаю) упомянуто о возможности возникновения рифмы из параллелизма — и только. Такой подход к вопросу о происхождении рифмы вряд ли правилен. Например, сравнение рифм в античной поэзии и в позднелатинских стихах выяснило бы один существенный момент в происхождении рифмы. Утрата квантитативности гласных вела к исканию новой меры стиха, что и было одной из основных причин возникновения конечного созвучия. Старогерманские и староромансκие стихи — только частный случай этого общего принципа. Укажу еще, что В. Жирмунский лишь мельком говорит о зависимости средневековой европейской поэзии от арабской (правильнее следовало сказать — от арабской, персидской, армянской и др.); вопрос, поскольку он касается рифмы, заслуживал гораздо большего внимания.

Обследуя происхождение русской рифмы, В. Жирмунский опять сравнительно много говорит о поздних европейских влияниях (начиная с польского), но весьма недостаточно об основах рифмы в русской народной словес-

ности. Этому вопросу посвящен один раздел: «Рифмы в былине». Но именно былина дает нам только зачаточные формы рифмы (правда, очень любопытные). Напротив, другие роды словесности могли дать очень богатый выбор фактов. Таковы — лирика (оговорка о возможном городском влиянии не доказательна по отношению к длинному ряду произведений), таковы — заговоры, заклинания, пословицы, поговорки, загадки и т. п. Из них видно, что рифма — исконное явление в русском словесном творчестве, и эта-то ее особенность в книге В. Жирмунского не освещена.

Таким образом, корни рифмы остаются не вскрытыми. История рифмы начинается не с начала. Далее она, вопреки заглавию книги, резко суживается, переходя из общей истории рифмы в очерк, озаглавленный «К истории русской рифмы». Здесь изложение уже отрывается от связи с фактами других литератур: о них упоминается лишь случайно и не систематически. Соотношения между русской рифмой и рифмой западноевропейских литератур почти везде остались в стороне. Между тем они играли свою роль в истории. Рифмы романтиков, рифмы парнасцев, рифмы французских символистов влияли на русскую рифму, о чем в книге опять-таки лишь изредка упоминается (да и то не обо всем). Рифмы новейших поэтов французских, немецких, итальянских показывают процесс, аналогичный явлениям новой русской рифмы. В книге об этом нет ни слова, как и вообще о новейшей стихотворной технике на Западе. (Кстати: напрасно В. Жирмунский считает «новейшим» французским поэтом Поля Верлена, который умер чуть не 30 лет тому назад, в 1896 г.)

Но наиболее существенным недостатком в истории В. Жирмунского представляется мне то, что эта история не только не начинается с начала, но и не доходит до конца. Автор, к сожалению, не поставил себе предела, до которого он намерен был довести историю русской рифмы. Молчаливо В. Жирмунский позволяет думать читателю, что история доведена до последнего времени, до наших дней; он разбирает рифмы В. Маяковского, упоминает С. Есенина и т. под. На самом деле новая рифма — рифма, выработанная футуристами, полно не охарактеризована. Оставлены без рассмотрения рифмы В. Хлебникова, Б. Пастернака, Н. Асеева и др., что значительно изменило бы выводы автора. Можно сказать, что новая рифма им не понята или, во всяком случае, недооценена.

Для В. Жирмунского эволюция рифмы состояла главным образом в том, что постепенно понижались требования тождества (и даже полного сходства) заударных звуков, т. е. звуков, следующих за ударной гласной в рифме, гласных и согласных. Период за периодом рифма становилась все менее точной. Поэты допушкинской эпохи рифмовали «для глаз», заботясь, чтобы в рифмующихся окончаниях стояли одни и те же *буквы*. Поэты пушкинской школы уже стали искать тождества (или полного сходства) *звуков*, однако часто подчиняясь и орфографическому принципу, сходству в написании слов. Звуковой принцип развивался у Лермонтова, у Алексея Толстого и у позднейших поэтов. Новые вольности в этом отношении, т. е. рифмовку слов, звучащих не совсем одинаково, разрешили себе символисты: у Брюсова и Блока, по словам автора, осуществляется тенденция «приблизительных» рифм. Дальнейшее развитие эти неточности получили у Маяковского и новейших поэтов. Осталось только требование (и то иногда нарушаемое) точного сходства ударной гласной, а что за ней следует,— стало для поэтов как бы безразличным.

Таким образом, по мнению В. Жирмунского, процесс развития русской рифмы есть, в сущности, процесс ее разрушения. Для старого поэта в рифме были ценны все звуки, начиная с ударной гласной, для нового — только одна (или почти одна) эта гласная. Рифма как будто стремится приблизиться к ассонансу старофранцузской поэзии. В. Жирмунский не достаточно обратил внимание на то (или, как было сказано, недооценил то), что параллельно этому процессу в эволюции русской рифмы шел другой. В то время как отмирали одни требования, вырастали другие. Новая рифма, теряя сходство заударных звуков, приобретала нечто иное.

Число рифм классического типа — тех, какими пользовался Пушкин и его школа,— в русском языке весьма ограничено (их, например, гораздо меньше, чем во французском языке). Уже сам Пушкин горько жаловался, что рифм для русского стиха мало (известная цитата повторена в книге В. Жирмунского), и даже предполагал, что со временем мы перейдем к белым стихам, без рифмы. Некоторые изменения в произношении слов,— о чем речь впереди,— были недостаточны, чтобы пополнять запас созвучий, быстро становившихся привычными, банальными. Недостаточно было и пополнение словаря новыми словами,

иностранными терминами, собственными именами. Однако русская поэзия, развивая свою эвфонию, продолжала требовать созвучий и именно *новых* рифм. Эта-то потребность и привела к тому, что рифма была ориентирована на новом принципе.

Новую рифму, которая отныне должна противополагаться классической, подготовили символисты, но вполне разработали только футуристы (всех больше — Б. Пастернак и Н. Асеев). В этом большая заслуга нашего футуризма в области техники стихотворства. В. Жирмунский, изучая новую рифму только у Маяковского, делает правильное наблюдение. «Разрушение созвучности в заударной части рифмы,— говорит автор,— в большинстве случаев сопровождается у Маяковского компенсацией в предударной части слова». В. Жирмунский даже допускает, что «таким образом *как бы* намечается новая система рифмовки». Однако он уделяет этому явлению очень немного места в своей истории. Он склонен думать, что «за революционной эпохой в истории русского стиха, выступившей под знаком индивидуализма и натурализма, наступит возвращение к консервативной, идеалистической традиции высокого стиля и каноническим формам стиха». (Признаюсь, что, несмотря на следующую ссылку на «мудрое слово» Гете, я не вполне понимаю, какое отношение имеет идеализм к новой системе рифмовки.)

В противоположность В. Жирмунскому, я настаиваю, что новая рифма не «как бы», а в действительности есть новая система или новый принцип рифмовки. В чем основная задача рифмы? Отметить сходным звучанием слов определенное место (большею частью конец) в метрических схэвфонических звукорядах. Прежние поэты искали этого и одного звучания в концах слов, начиная с ударной гласной. Новые поэты показали, что сходное звучание может быть достигнуто иным путем. Они в этом направлении подчеркнули прежде всего значение опорной согласной (согласной, стоящей перед ударной гласной), потом слогов, предшествующих ударному, наконец, общего строения слов, даже независимо от их окончаний.

Примеры рифм всех этих родов можно найти и среди рифм В. Маяковского, с которыми исключительно оперирует В. Жирмунский. Но именно потому, что В. Маяковский особенно охотно пользовался рифмой составной и рифмой омонимической, В. Жирмунский воспринимает его рифмы только как аномалию рифмы классической. Тако-

вы, например, созвучия: «*Персия — теперь сиял*», «*гор достиг — гордости*», «*тебе — Тибет*», «*на чело — началось*» и т. под. Все это — частные случаи более общего явления. В системе классических рифм ударные звуки на конце слов *о* и *ой* (мужские окончания), конечно, не созвучны. Но Б. Пастернак рифмует, например, «*крупой* — Эдгаром *По*» и показывает, что эти слова созвучны в силу тождества опорной *п* (и отчасти в силу совпадения предшествующего *р* или даже группы *кр* и *гр*). То же явление в рифмах Б. Пастернака: «*спит — степи*», «*не здесь — звезде*», «*как-нибудь — на лбу*» и др. По тому же принципу построены женские рифмы Б. Пастернака: «*звоночек — ночью*», «*саднят — палисадник*», «*репейник — нетерпенье*», «*какао — хаос*», «*в зале — залил*» и др.

Иначе говоря, принцип новой рифмы состоит в том, что созвучны (рифмуются) те слова, в которых достаточное число сходно звучащих элементов. Центральное место среди этих элементов занимают ударная гласная и опорная согласная, как звуки, наиболее выдвигаемые произношением. Если, помимо того, сходство распространяется на окончание слова, получается то, что я называю «сочной рифмой» (в отличие от «глубокой»); если — на слоги, предшествующие ударному, то́, что вообще можно назвать «глубокой рифмой» (обобщая это понятие). Притом сходные элементы могут быть расположены в рифмующихся словах даже в различном порядке, например метатесически или прерываясь несходными звуками: примеры у Б. Пастернака: «*чердак — чехарда*», «*сколько им — кокаин*», «*восток — свисток*» и др. Следовательно, эта новая рифма не только освобождает поэтов от прежних требований (соблюдать сходство окончаний), но и налагает на поэтов новые требования (соблюдать тождество опорной согласной и искать сходства предыдущих звуков). Новая рифма — иная, нежели классическая, но ни в коем случае не «менее точная» и не «менее строгая». Те из современных поэтов, которые просто позволяют себе небрежные рифмы, не понимают самой сущности совершившейся реформы.

Давать полную теорию этой новой рифмы здесь, конечно, не место. Но понятно, в какой мере она расширяет пределы возможных созвучий в русском языке. То, на что жаловался Пушкин, ныне преодолено: русских рифм стало много. Притом новая рифма, по своей звучности, нисколько не уступает классической — скорее прево-

сходит ее. Это настолько очевидно, что поэты, продолжающие пользоваться классической рифмой, начинают вводить в нее элементы новой рифмы, например, настойчиво соблюдать тождество опорной согласной. Поэтому мало вероятия, чтобы в силу «идеалистической» или иной традиции наша поэзия когда-либо вернулась назад и отказалась от того богатства и разнообразия созвучий, которое открыто ей принципами новой рифмы.

Из всего этого следует, что эволюция русской рифмы, с моей точки зрения, изображена у В. Жирмунского не вполне правильно. Он следит только развитие классической рифмы, и в этом направлении его наблюдения более или менее верны. Но он недооценивает значения новой рифмы и поэтому не проводит нужной грани между ней и рифмой классической, не видит здесь двух раздельных периодов. Поэтому же в истории В. Жирмунского не прослежено зарождение новой рифмы в прошлом. Он не отмечает, например, стремления еще Хераскова соблюдать опорную согласную, не подчеркивает вообще роли согласных в русской рифме (почему остались необъясненными аберрации Державина и Некрасова), проходит мимо влияния парнасских рифм на русскую поэзию, наконец, не приводит примеров «новой» рифмы у прежних поэтов (например, у Пушкина: «Наполеона — миллионы», «труд — руд» и т. д.). В конце концов, как сказано выше, история В. Жирмунского говорит только о разрушении старого канона рифмы и ничего не говорит о создании нового канона.

II

Всем этим я все еще не покончил с исторической частью книги. Впрочем, то, что мне хотелось бы еще сказать о истории рифмы, уже приближается к ее теории. Можно поэтому перейти к теоретической части исследования.

Выше было упомянуто об изменении в произношении слов. Странным образом В. Жирмунский придает этому процессу мало значения. В новых созвучиях он хочет видеть «не изменение произношения, а изменение поэтического вкуса и стиля». Однако вряд ли можно спорить против того, что русское произношение, хотя бы за два века от Ломоносова до наших дней, существенно изменялось. Такие явления, как усиление «йканья», т. е. произнесение неударного *е* как *и* (пример у Кошутича, постоянно цити-

руемого В. Жирмунским), распространение московского «áканья», ослабление конечных согласных —общеизвестны. Проникновение разных говоров, одного в другой, вело к ослаблению отчетливости произношения. Этот последний процесс мы могли наблюдать сами и можем наблюдать поныне. Старики, с которыми я встречался лично (например, дед мой, современник Пушкина, А. Бакулин, или П. Бартенев, родившийся в 1828 г.), произносили отчетливее, нежели я, а я сам произношу отчетливее, нежели новое поколение, родившееся в 900-х годах. Пренебрегая этим процессом, В. Жирмунский вряд ли прав: его надо было серьезно принимать во внимание, говоря о том, что рифма постепенно утрачивала свою точность. То, что в эпоху Пушкина, по тогдашнему произношению, было созвучием неточным, стало совершенно точным в период символистов.

Точно так же надо было принять во внимание индивидуальный выговор самих поэтов. Для доказательства своей мысли,— о вырождении точности рифмы,— В. Жирмунский приводит примеры безразлично из всех поэтов, редко справляясь с тем, как они произносили. Например, В. Жирмунский относит к числу «узуальных неточностей» рифмовку *г* и *х* в конце слов, предполагая здесь «влияние церковного языка, перешедшего в Москву в произношении киевском» (последнее подтверждено ссылкой на Шахматова), и в сочетаниях типа «миг — них» видит «ориентировку на графику». Между тем произношение конечного *г* как *х* есть живое южнорусское произношение и было живым, естественным, например, для Фета, чем и объясняются его соответственные рифмы, вне всякого влияния церковного языка и графики. Я сам (так как мать моя была родом с юга) в юности произносил так, почему в моих юношеских стихах и рифмуются, например, «мог — мох»; для меня это была «точная» рифма, по произношению, а не по написанию. Подобно этому, не «традицией», как думает В. Жирмунский, а живым произношением объясняется у некоторых поэтов рифмовка мягких губных с твердыми в конце слов; например, «любовь — цветов» было у П. Бутурлина точной рифмой: он так и выговаривал.

Следовало бы еще принять во внимание индивидуальные стремления отдельных поэтов в области рифмы, но, конечно, это было не так легко сделать. Здесь я возьму в пример самого себя. В. Жирмунский делает мне честь, уделяя много места примерам из моих стихов, даже утверж-

дая, что «метрические опыты Валерия Брюсова положили начало новому периоду в истории русской рифмы». Однако, рассматривая мои опыты, В. Жирмунский не учитывает, какие задачи я сам ставил своим рифмам. В ранний период своей деятельности я сознательно *избегал* слишком точных созвучий. Я пользовался неточными рифмами не потому, чтобы они для меня, для моего слуха, заменяли точные, а потому, что мне казалось сильнее, красивее иметь в рифме *и сходство* звуков, *и несходство* звуков. Я рифмовал, например, «на кручи я — колючия» не потому, чтобы подчинялся старой орфографии (как думает В. Жирмунский), а потому, что в произношении «колючи*и*» было отличие от произношения на «кручи *я*». Это, может быть, деталь маленькая, но она показывает, как осторожно надо брать примеры. Любопытную параллель можно было бы провести между моими рифмами и рифмами Вячеслава Иванова, всегда искавшего точных созвучий. К сожалению, рифмы Вяч. Иванова в расчет В. Жирмунским не приняты. К этому же разряду явлений относится сознательное несоблюдение совпадения согласных у Державина, что В. Жирмунский пытается объяснить разными иными причинами.

Все эти обстоятельства, что не приняты во внимание ни общие изменения в русском произношении, ни индивидуальные говоры отдельных поэтов, ни их личное отношение к требованиям рифмы, привели к тому, что примеры, собранные В. Жирмунским, представляют, собственно говоря, явления разнородные. Иное, что В. Жирмунский считает рифмой неточной, было в сущности точной рифмой; где он видит вольность, было, напротив, соблюдение особых правил; где он видит влияние орфографии, его нет и т. д. Изучение русской рифмы оказывается более сложной задачей, нежели оно представлено в книге В. Жирмунского.

Переходя, наконец, к самой «теории» рифмы, приходится констатировать, что теория ограничена у В. Жирмунского одной классификацией. Она рассматривает типы рифм с метрической точки зрения, с эвфонической и с смысловой. Каждый из этих отделов подразделяется еще на более мелкие. Так получается классификация из довольно большого числа типов, вряд ли, однако, обнимающая все формы рифмы.

С метрической точки зрения В. Жирмунский рассматривает только общеизвестные типы рифм. Из рифм, взятых

как окончание стиха, он останавливается главным образом на мужских, женских и дактилических. Об ипердактилических рифмах сказано слишком кратко, потому что для автора такие рифмы имеют «экзотический характер», хотя, например, четырехсложных окончаний в русском языке очень много. Рифмы диастолические в особую группу не выделены; нет о них речи и там, где говорится о рифме с эвфонической точки зрения (пример у кн. Вяземского: «Поклонись ты ему — изувеченному»). Из рифм, взятых как часть строфы, охарактеризованы главным образом смежные, перекрестные и опоясывающие (обхватные). О других только упомянуто, хотя русская поэзия дает достаточно примеров (помимо твердых форм), где рифмы расположены иначе или где одно созвучие повторяется, подряд или вразбивку, по многу раз. Уже Пушкин дает нам случай, где одна и та же рифма повторена 29 раз (все мужские рифмы в стихотворении «Послание Лиде»). Внутренняя рифма рассмотрена бегло, что и правильно, так как место для ее подробного изучения это — общее учение об аллитерациях (повторах).

С эвфонической точки зрения В. Жирмунский называет только рифмы: достаточные, богатые, приблизительные и неточные. Этого, разумеется, слишком недостаточно для классификации, и сам В. Жирмунский потом вводит и другие термины, например: бедные, глубокие и т. д. Важнее то, что совершенно выпало деление рифм по тому, кончаются ли они на гласный, согласный или полугласный звук, т. е. на открытые, закрытые и смягченные. Между тем различие этих типов рифм видно уже по их разной судьбе в истории. Мужские открытые рифмы, например, с самого начала требовали (за малыми исключениями) совпадения опорной согласной; смягченные большею частью требовали того же; закрытые этого не требовали. Напротив, женские открытые и смягченные рифмы раньше стали допускать несовпадение заударных звуков, чем закрытые, и т. под. Наиболее подробно классифицированы у В. Жирмунского неточные рифмы. Но и здесь приходится указать отсутствие деления ассонансов на разные типы (известные из истории поэзии) и полное молчание о диссонансах, т. е. созвучиях с различной ударной гласной (примеры у Блока, у меня, у И. Северянина, у В. Шершеневича и др.; В. Жирмунский говорит об этом явлении только в «истории», в главе о символистах).

С морфологической точки зрения (в отделе: «Рифма и смысл») В. Жирмунский различает особенно много типов рифм: однородные и разнородные, коренные и суффиксальные (отдельно флективных он не отличает), тавтологические и омонимические, простые и составные. Однако и эта терминология не обнимает всех типов и видов рифмы. Так, например, в ней не принято во внимание число слогов в рифмующихся словах (одно — рифмы: «сцену — смену», «вон — он»; другое — рифмы: «охладелый — целый», «погубил — любил», «Наполеон — он»). Также не выделена в особый вид очень характерная рифма, где одно слово целиком входит в другое. Примеры у Пушкина: «обряд — ряд», «столица — лица», «хороводы — воды», «хладнокровно — ровно», «человек — век», «небес — бес» и т. под.; или то же, с некоторым изменением звука: «карандаши — души», «крыльцо — лицо», «несносный — сосны», и т. п.; или еще в форме двух особых частей: «стало — *стр*ада*ло*», «деле — *до*се*ле*», «просак — *прос*та*к*», «кла*ви*-*корды* — аккорды», «*кровью* — Прас*ковью*» и т. под. Огромное число таких рифм у Пушкина показывает их значение. Пожалуй, эти типы правильнее рассматривать с эвфонической точки зрения, но и там они у В. Жирмунского не рассмотрены.

Как сказано раньше, В. Жирмунский не обращает внимания на те рифмы, которые подготовляли появление «новой рифмы». Указав на богатую рифму, под которой он разумеет преимущественно созвучие с опорной согласной (рифма «сочная»), В. Жирмунский внимательнее не следит за этим типом. Между тем есть несомненная разница между рифмой типа «холодный — голодный» и «холодный — модный»; есть несомненная особенность в таких рифмах, как (примеры из Пушкина): «дорожный — осторожный», «приметы — предметы», «Петриады — отрады», «молодых — удалых» и т. под. Огромное число рифм у Пушкина, где есть совпадение звуков раньше ударной гласной, могло бы навести на важные соображения: в «Евгении Онегине» едва ли не половина рифм такого рода.

Последний раздел в классификации В. Жирмунского, посвященный рифме с лексической точки зрения, очень скуден. Здесь рассматриваются лишь два типа рифмы: традиционные и редкие. Между тем история поэзии и частью примеры, приведенные в самой книге, показывают, что с лексической точки зрения можно было бы установить

и иные деления, пожалуй, более интересные. Таковы рифмы по сходству и по контрасту самого смысла слов. В. Жирмунский приводит в другом месте рифмы Блока: «солнце — сердце» (укажем, кстати, что раньше ту же рифму применил Вяч. Иванов): явно, что здесь слова срифмованы не столько по звуку, сколько по смыслу. У Тютчева есть рифма «прекрасным — безобразным»; теория В. Жирмунского должна увидеть здесь только неточность, созвучия — *з* и *с*, но эта неточность искупается контрастом двух понятий, и т. д.

Наконец, как тоже было сказано, теория В. Жирмунского ограничивается классификацией. Поэтому исследование ничего не говорит о причинах (морфологических и иных) созвучности разных слов. Это — вопрос очень обширный, и так как он вовсе не затронут в книге, приходится обойти его молчанием. Однако вопрос, несомненно, относится к теории рифмы. Откуда, например, возникают классические мужские рифмы на *ав*? Это — мужские существительные и имена собственные в именительном падеже (сустав, Густав), родительные падежи женских существительных на *ава* (глав), прилагательные в краткой форме (курчав), деепричастия (застав). Совершенно аналогично возникают рифмы на *ив*, на *ев* и др., с прибавлением еще наречий. Из подобных аналогий можно, например, вывести все случаи возможных рифм на *очи — очий*: это им. пад. ед. числа м. р. (рабочий), им. пад. мн. числа женск. р. (ночи), род. пад. ед. числа ж. р. (ночи, мочи), род. пад. мн. числа ср. р. (средоточий), прилагательное (рабочий, охочий), его род. пад. ж. р. (рабочей), сравнительная степень (жесточе), слова итальянские (voce, Croce) и т. д. «Редкая» рифма «помни — огромней» становится с такой точки зрения частным случаем общего явления, к которому относятся рифмы: «тисни — живописней», «дерни — позорней» и т. д., или, еще шире, также рифмы: «смотрите — ядовитей», «мучай — жгучей» и т. под. Можно составить очень небольшое число таблиц, которые будут исчерпывать все возможные классические рифмы. Для рифмы новой потребовались бы иные таблицы, но также сводящие все кажущееся многообразие созвучий к немногим типам.

Следовало бы еще поговорить о значении рифмы как средства изобразительности в поэзии. Здесь я тоже имею кое-что добавить к сказанному В. Жирмунским. Но мой обзор его книги и без того слишком разросся.

Подводя итоги, надобно сказать, что исследование В. Жирмунского больше всего вызывает критику из-за излишней широты своего заглавия. *Всей* теории и *всей* истории рифмы (даже только русской) оно, конечно, не дает. Но не надо забывать, что оно — первый опыт в этом направлении. Книга дает систему нашим знаниям о рифме, суммирует большую часть того, что было сделано до сих пор, приводит большое число примеров рифм разного типа и содержит не мало интересных и тонких наблюдений. Все это — достоинства весьма немаловажные, и книга В. Жирмунского ляжет как основа для дальнейшего исследования русской рифмы.

P. S. Отмечаю, кстати, ценную ссылку В. Жирмунского на первое издание книги В. Тредьяковского «Способ к сложению российских стихов». До сих пор все научные исследователи пользовались только вторым изданием (вернее — его перепечаткой), что вело к серьезным недоразумениям. Между прочим, изучение этого первого издания доказывает,— и пора это огласить,— что В. Тредьяковскому до сих пор ошибочно приписывают честь введения тонической системы в русскую поэзию: честь эта по праву принадлежит Ломоносову.

1924

СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ

1

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки,— познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их.* Назвать — значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познавания состоит «в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», «крыло» от «крыть» и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для означения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: «чугунка» для означения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении *называет* то, что он хочет себе уяснить,— называет при помощи уже известных названий, т. е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух *врачует* песнопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами» (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины — вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию», выражал это, в своих терминах, Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины», говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания», утверждал Рескин. Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. К *каким* «истинам» приходят те или другие ученые и художники, в *каком* направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении,— пусть несознательном, несознанном,— к научной работе и творчеству. Оно всегда — искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже — область других соображений.

2

Если поэзия, как и наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно *методом*. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез.

По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены implicite в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все «законы природы» и все «законы социальной жизни». Практически, на деле, это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных «аксиом», в сущности, нет. Все наши «законы природы» и «аксиомы», в действительности, только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки, нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики, вроде такой, напр.: «целое больше своей части». Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам — от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая научная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соответствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, по-видимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще не объясненное (психическое явление) поставил в связь с уже объясненным (химической реакцией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание, ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в ко-

торых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: «Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов».

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т. е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно,— лишь условность, предел, которого достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины — только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все объяснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

3

В противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение «человек смертен» по существу — аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание — «звук уснул». В этом суждении некоторое явление — замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева «Тени сизые смесились»), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ. Это — один из обычнейших приемов поэтического синтеза, так называемое «олицетворение»: явления «одушевленной» жизни, в частности — людей, признаются более известными, так как поэт знает их по личному опыту, и ими объясняются явления мира «неодушевленного». По этому же приему созданы, напр.,

синтезы (Тютчева): «мир, пробудившись, встрепенулся», «лениво дышит полдень», «лазурь небесная смеется», «свод небесный вяло глядит» и т. под.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, напр., нельзя установить синтетической связи между «рентой» и «синусом». Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, «чувственностью» (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия — чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия — к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того «тропами» и «фигурами». Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно — могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке, в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семаосиология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т. е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т. е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная «истина», взятая акси-

оматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких) — новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении предстанет тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть,— в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем X, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое произведение.

4

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...») было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача объяснить деятельность *поэта*. Поэт — это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: «Пока не требует поэта...»); вот одна «идея» стихотворения, одна его «истина», взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: «не понимаемый никем...», «ты — царь...»); вот вторая «идея», вторая «истина», которую также предлагается принять как аксиому. Это теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот — задача стихотворения, вот то искомое, тот X, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой синтез невозможно; оставался путь сверхъестественный. Сверхъестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверхъестественного не встречаем. Поэтому образ «поэта» заменяется образом «пророка». Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина-романтика, eo ipso[1] доказано для поэта. Но, по методу поэзии, Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является «шестикрылый серафим» и преображает его. Признаки обыкновенного человека,

[1] Тем самым *(лат.)*.

«зеницы», «уши», «грешный язык, и празднословный и лукавый», «сердце трепетное» — заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье», «жало мудрыя змеи» вместо языка, «угль, пылающий огнем» вместо сердца. Явно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно и поэтом. Явно также, что такое преображение человека в силах совершить только некий «серафим», т. е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба — q. e. d. [1], что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль «Пророка» была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэтического творчества вполне объяснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды и т. д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияний свыше допускалась многими видными мыслителями, и т. д. Вот почему Пушкин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть «вещатель божьих глаголов», подобно тому, как Наполеона Пушкин называл —

посланник провиденья,
Вершитель роковой безвестного веленья.

Итак, в стихотворении «Пророк» перед нами, как конечный синтез, образ человека, «преображенного божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно». Мысль эта могла быть

[1] quod erat demonstradum *(лат.)*.

доказываема,— да и доказывалась не раз,— методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т. е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образ серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место), оно может нами быть воспринимаемо только при условии, что мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, напр., учению о неделимости атома.

5

Возьмем другие примеры.
Вот стихотворение Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой ковер она свила,—
Ковер, накинутый над бездной,
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинут он,
Упразднен ум, и мысль осиротела,—
В душе своей как в бездне погружен;
И нет извне опоры, ни предела.
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое,
И в чуждом неразгаданном, почном,
Он узнает наследье родовое.

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы «дня» и «ночи». День определен, как «отрадный, любезный»; ночь— как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день— это только ковер, временно накидываемый над пропастью почи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотв. «На мир таинственный духов...»). Таким образом, ночь — нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое». Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен,— что равно относится к предшествующему примеру и всем пос-

ледующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика — только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

С солнцем склоняясь за темную землю,
Взором весь пройденный путь я объемлю:
Вижу, бесследно пустынная мгла
День погасила и ночь привела.
Странным лишь что-то мерцает узором:
Горе минувшее темным укором,
В сбивчивом ходе несбыточных грез
Там миллионы рассыпало слез.
Стыдно и больно, что так непонятно
Светятся эти туманные пятна,
Словно неясно дошедшая весть...
Все бы, ах, все бы с собою унесть!

В стихотворении два основных представления: «пройденный путь», т. е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887 г.), и «туманные пятна», те, что видны в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое,— поэт сам, как солнце, склоняется «за темную землю»; конец жизненного пути отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало «минувшее горе», и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право — все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там — миры с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, «мерцают лишь странным узором». Вывод: «Все бы, ах, все бы с собою унесть!» Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: «Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в ми-

нуту самого переживания». Доказано это,— или, вернее, показано,— «путем доказательства от противного»: иное строение природы человека — не совершенно.

Вот еще пример,— большого произведения, поэмы или повести Пушкина,— «Медный всадник».

В повести две центральные мысли: первая,— что «великий человек», «герой», имеет право ради своих великих, мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая,— что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая — бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как «Медный всадник», как «исполин», как «кумир», а Евгений сделан ничтожнейшим из ничтожных — он сам признается, «что мог бы бог ему прибавить ума...», и поэт сознательно отбросил предназначавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда — города, который «роковой волей» Петра основан «над морем» и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все счастье Евгения — его невеста. Для Петра было важно одно — «в Европу прорубить окно»; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза, дают как синтез третью: «сколько бы ни был прав «великий человек», «малые» восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам». Этот вывод также воплощен в образе Медного всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения («ужо тебе»), соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным «по потрясенной мостовой».

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все «классические» произведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т. д. Но как ни многообразны композиционные формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются «поэтическими произведениями», можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии, как мастерства, но в них, конечно, нечего искать полного осуществления основных задач поэзии, как искусства. Однако в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непременно дают также ряды синтезов в виде «поэтических образов».

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу — передать «настроение», импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии — облекают их в метрико-ритмическую форму (т. е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные «фигуры речи», рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, наконец, и отдельные «образы», т. е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду «поэтических» — трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преиму-

щественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших созданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря — **поэтическое с прозаическим.** Поэт то изображает — *показывает*, то начинает рассуждать — *доказывать*. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что выразить адекватно эти идеи путем логического сочетания понятий — трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму аналитических суждений. Тем не менее каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение — бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между «содержанием и формой».

7

Изложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология,— выражение классового сознания, т. е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной —

у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.

Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное миросозерцание. Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща миросозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным миросозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т. е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и непоэтических. Возникая из одной и той же потребности,— искания «истины» и желания передать ее другим,— эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения непоэтические предлагают ряды доказательств, оперируют отдельными понятиями, т. е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная «история поэзии», как существует, например, «история математики». Конечно, если историк литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он

перед собой высокохудожественное создание или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонятным, почему историк ограничивает себя областью литературы, потому что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например, моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из объединения всех специальных «историй». Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: «произведение художника» и «бездарное», т. е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это — не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании «великого» поэта, это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное.

1924

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Ап — журнал «Аполлон».
В — журнал «Весы».
ВЕ — журнал «Вестник Европы».
ВЖ — журнал «Вопросы жизни».
ГБЛ — Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва).
ГПБ — Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
ДБ — Валерий Брюсов. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., Книгоиздательство «Скорпион», 1912.
Дневник.— Валерий Брюсов. Дневники 1891—1910. М., Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927.
ЗР — журнал «Золотое руно».
ИВ — журнал «Исторический вестник».
Избр. соч. II — В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. II. Переводы. Статьи. М., ГИХЛ, 1955.
Изв. МЛ-ХК — журнал «Известия Московского литературно-художественного кружка».
ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.
ЛП — «Литературное наследство».
МИ — журнал «Мир искусства».
НП — журнал «Новый путь».
П и Р — журнал «Печать и революция».
Письма Перцову — Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. (К истории символизма). М., ГАХН, 1927.
РА — журнал «Русский архив».
РБ — журнал «Русское богатство».
РВ — газета «Русские ведомости».

Р. Вест.— газета «Русский вестник».
РЛ — газета «Русский листок».
РМ — журнал «Русская мысль».
РС — журнал «Русское слово».
СВ — журнал «Северный вестник».
СМ — журнал «Современный мир».
СЦ 1901 — альманах «Северные цветы на 1901 год». М., 1901.
УР — газета «Утро России».
ХС — журнал «Художественное слово».
ЦГАЛИ — Центральный Государственный архив литературы и искусства (Москва).
Чтения, 1962, 1963, 1966, 1971 — «Брюсовские чтения 1962 года». Ереван, 1963; «Брюсовские чтения 1963 года». Ереван, 1964; «Брюсовские чтения 1966 года». Ереван, 1968; «Брюсовские чтения 1971 года». Ереван, 1973.

Брюсову принадлежит множество статей разнообразного содержания, рецензий, корреспонденций и заметок — общим числом более шестисот. Об объеме этих работ можно приблизительно судить по тому, что только часть их, написанная к 1911 г., должна была, по предположению Брюсова, составить четыре тома (см. предисловие к книге «Далекие и близкие» в наст. томе). В проспекте «Полного собрания сочинений и переводов» Брюсова изд-ва «Сирин» (первый том вышел в 1913 г.) статьям, рецензиям, очеркам отводилось пять томов (16—18 печатных листов каждый): тт. 16 и 17— «Далекие и близкие»; т. 18 — «Звенья. Статьи теоретические. Статьи о театре»; т. 19 — «Мой Пушкин. Исследования и заметки о Пушкине, биографические, критические и библиографические»; т. 20 — «За моим окном. Встречи, впечатления, мысли». В вариантах проспекта (1911 г.— архив Брюсова, *ГБЛ*, ф. 386, карт. 54, № 5) значатся еще «Статьи по иностранным литературам. Статьи биографические» (т. 27) и «Miscellanea. Собрание бумаг» (номер тома не указан).

В настоящий том входит лишь небольшая часть литературно-критических и теоретических работ Брюсова. Основной принцип отбора произведений для данного тома служит задаче представить Брюсова-критика в эволюции его мировоззрения, его философских, эстетических и литературных взглядов. Статьи, помещенные в томе, ценны для современного читателя множеством верных, точных характеристик и оценок творчества русских и западноевропейских писателей, размышлениями о вопросах поэтики, теории перевода. Они дают возможность увидеть путь развития Брюсова-критика, путь, который вел его от декадентства и крайнего индивидуализма к активному участию в строительстве новой, советской культуры.

Вне тома остаются литературно-публикаторские и комментаторские работы Брюсова, биографические и чисто популяризаторские статьи и заметки, исследования и отзывы, не имеющие отно-

шения к художественной литературе, в том числе исторические и историко-культурные работы, политические статьи, военные корреспонденции и очерки; статьи и рецензии, посвященные древним литературам, специальные работы по стиховедению. Ввиду ограниченного объема в настоящий том не вошли и некоторые существенные критические материалы: ряд рецензий, обзоров текущей литературы (в частности, статьи в английском журнале «The Athenaeum»), большинство статей о западноевропейских писателях, письма в редакцию и т. д.

Том состоит из трех разделов. В первом помещены статьи и рецензии Брюсова, выбранные из числа написанных им в 1893—1912 гг. Во втором — с небольшими сокращениями книга «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней»; в третьем — «Miscellanea», статьи и рецензии 1913—1924 гг. «Статьи и заметки», вошедшие в книгу «Далекие и близкие», в большинстве своем печатались первоначально в периодических изданиях и в подавляющем большинстве случаев радикальной переработке Брюсовым не подвергались. Таким образом, преобладающая часть материалов книги «Далекие и близкие», оставаясь частью ее структуры, хронологически совпадает со статьями и рецензиями первого раздела.

Все статьи первого и третьего разделов располагаются в хронологической последовательности — соответственно датам первой публикации. В тех случаях, когда известно время написания и оно отличается от даты первой публикации, оно указывается в примечаниях. В «Далеких и близких» при точном соблюдении порядка расположения материалов, установленного Брюсовым, сохраняются даты, проставленные в отдельном издании этой книги (изд-во «Скорпион», М., 1912).

Источниками текстов, не входящих в книгу «Далекие и близкие», как правило, являются первые публикации. Выбор другого источника текста специально оговаривается в примечаниях. Материалы тома сверены с рукописями — тогда, когда эти рукописи сохранились. В нескольких случаях, указанных в примечаниях, названия сочинений Брюсова являются условными, установленными редакцией.

«Русские символисты» (стр. 27). (Заглавие дано редакцией.)

Московские сборники «Русские символисты» (вып. 1—3, 1894—1895) являлись, если не считать петербургского журнала «Северный вестник», публиковавшего произведения символистов, первым печатным органом символизма в России. Издателем, редактором и основным автором этих сборников был Брюсов, выступавший под своей фамилией и под многими псевдонимами. Вступительные заметки к трем выпускам «Русских символистов», наряду с интервью Брюсова в газ. «Новости дня» (1894, 29 августа), рефератом «К истории символизма» (*ЛН*, т. 27/28, М., 1937), «Апологией символизма» («Ученые записки» ЛГПИ им. М. Н. Покровского, т. IV, вып. 2, 1940), отражают начальный этап размышлений Брюсова над сущностью символизма.

«Русские символисты» вызвали множество печатных откликов, преимущественно критических (см. их обзор в статье Н. К. Гудзия «Из истории раннего русского символизма».— «Искусство», 1927, № 4, с. 210—217). Подавляющее большинство рецензий было посвящено разбору образцов символистской поэзии, представленных в сборнике. Лишь несколько рецензентов обратили внимание на содержание вступительных заметок («Север», 1894, № 21, с. 1058; «Наблюдатель», 1895, № 2, с. 15—16; *РБ*, 1894, № 11, с. 74—75). Автор рецензии в «Русском обозрении» (1895, № 9, с. 362—372) остановился на попытке Брюсова дать определение символизма. «Нам не думается,— писал он,— чтобы всеми перечисленными признаками разновидностей символизма обусловливалось точное и правильное понятие о нем».

От издателя (стр. 27) — «Русские символисты», вып. I, М., 1894. Датируется 1893 г. по цензурному разрешению.

Стр. 27. *В. А. Маслов* — псевдоним Брюсова.

Ответ (стр. 28) — «Русские символисты», вып. II. М., 1894.

Стр. 29. *Сар Пеладан* (псевдоним Ж.-О. Пеладана, 1859—1918) — французский писатель-символист и критик. В творчестве Пеладана своеобразно сочетались мотивы ассиро-вавилонской астральной религии, католицизма, интерес к оккультизму с попыткой критического исследования современных нравов.

Зоилам и Аристархам (стр. 32) — «Русские символисты. Лето 1895 года». М., 1895 г. Принадлежность этой неподписанной заметки Брюсову устанавливается на основании его письма к П. Перцову от 17 августа 1895 г. (*Письма Перцову*, с. 34—35).

Стр. 32. *Зоил* (IV в. до н. э.) — древнегреческий ритор и софист. *Аристарх* (II в. до н. э.) — александрийский филолог. Их имена стали нарицательными, обозначающими недоброжелательных (Зоил) и благосклонных (Аристарх) критиков. *Миропольский* — псевдоним А. А. Ланга (см. прим. т. I, с. 573). «*Романсы без слов*» —сборник стихотворений П. Верлена. В 1894 г. вышел отдельной книгой в переводе Брюсова.

Стр. 33. *Б.*— Брюсов.

Стр. 34. *Вл. С.*— Вл. Соловьев. Рецензию на третий выпуск сборника «Русские символисты» Соловьев сопроводил остроумными, язвительными стихотворными пародиями.

Мировоззрения Баратынского (стр. 35) — в кн.: Е. П. Тиханчева. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван. «Айастан», 1973, с. 81—88. Печатается по рукописи (*ГБЛ*), датированной октябрем 1898 г. Рукопись Брюсовым не доработана.

«Баратынский по-прежнему мой любимец,— писал в 1905 г. Брюсов редактору журнала «Русский архив» П. Бартеневу,— и я часто повторяю его «безочарованные» стихи» (цит. по кн. Е. П. Тиханчевой «Брюсов о русских поэтах XIX века», с. 80). Брюсов высоко ценил поэзию Баратынского, испытал ее влияние, обращался к ней в своих критических работах. Восстановление поэтической репутации Баратынского, начало которому положили статьи С. А. Андреевского «Поэзия Баратынского» (1891) и Н. И. Стороженко «Поэт-мыслитель» (1895), во многом является заслугой Брюсова. Он разыскивал и публиковал неизвестные тексты Баратынского, писал о нем биографические и исследовательские статьи, рецензии на издания его сочинений. Статья Брюсова «Е. А. Баратынский» в Новом энциклопедическом словаре (1911) была названа Блоком «прекрасной» (Собр. соч., т. 7, с. 109).

Статья «Мировоззрения Баратынского» — одна из наиболее ранних работ Брюсова о «поэте-мыслителе», тесно связанная с его историко-философскими и эстетическими взглядами 1890-х годов. Вместе с тем она в значительной степени определила содержание других его статей и заметок о Баратынском.

Стр. 35. *Баратынский у нас оригинален, ибо мыслит.*— Из наброска статьи Пушкина о Баратынском (1830—1831 — Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., 1964, с. 221).

Стр. 39. *Известно, что «Сумерки»... вызвали негодование* (Белинского).— Брюсов имеет в виду статью Белинского «Стихотворения Е. Баратынского» (1842 — Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 456—483). *...В стихотворении «Толпе».*— Известно по первому стиху «Толпе тревожный день приветен, но страшна...».

О искусстве (стр. 43) — Валерий Брюсов. О искусстве. М., 1899. Брошюра была издана тиражом 500 экз. В оглавлении ее отдельные части имеют самостоятельные названия: «Как предисловие». «1. Заветы к художнику». «2. Заветы к читателю». «3. О новой школе». «4. Чаянья». Эпиграф к статье — из «Теодицеи» Лейбница. Эпиграфы к первой главе — из стихотворения Т. Готье «L'Art» («Искусство»); из стихотворения И. Пожарского «Ночь»; из стихотворения Фета «Все, все мое, что есть и прежде было...». Эпиграфы ко второй главе — из стихотворений Баратынского «Благословен, святое возвестивший...», «К (...)ву» («Чтоб очаровывать сердца»), «Не подражай: своеобразен гений...». Эпиграфы к третьей главе — из стихотворения Случевского «Да, да, когда я молод был...»; из стихотворения Фета «Еще люблю, еще томлюсь...»; из стихотворения Баратынского «Лиде». Эпиграфы к четвертой главе — из стихотворения Тютчева «Silentium!»; из поэмы Лермонтова «Мцыри»; из стихотворения Баратынского «Осень»; из стихотворения Фета «Напрасно...»; из стихотворения Фета «Как мошки зарею...».

Брюсов работал над статьей «О искусстве» в 1898 г. и закончил ее 13 августа (см. *Дневник*, с. 47). Она представляет собой итоговую для 1890-х годов попытку Брюсова изложить свои взгляды на искусство. Статья противоречива. В ней частично отразилось увлечение Брюсова философией Лейбница и Шопенгауэра (см.: Р. Поммирчий. Из идейных исканий Брюсова. Брюсов и Лейбниц.— *Чтения*, *1971*, с. 157—170). Вместе с тем многие ее положения сходны со взглядом Л. Толстого на искусство как на средство общения, высказанным Толстым в статье «Что такое искусство?» (см.: Э. Л. Нуралов. В. Я. Брюсов и Л. Н. Толстой.— *Чтения*, *1963*, с. 260 и далее). Брюсов считал, что мысль об искусстве как о средстве общения сформулирована им раньше Толстого. В письме к Толстому от 20 января 1898 г., оставшемся без ответа, Брюсов отстаивал свое право значиться «в длинном списке... предшественников» эстетической теории Толстого (см. в кн.: Н. Ашукин. Валерий Брюсов. М., 1929, с. 116).

В ближайшие годы после опубликования статьи мысли Брюсова об искусстве приняли несколько другое направление. На

последних страницах экземпляра брошюры «О искусстве», принадлежащего Брюсову, его рукой сделана следующая надпись: «Я переменил бы в своей книге многое: все лейбницовское, все о общении (см. «Сев. цв.», 1901 г. «Истины»). Еще больше прибавил бы. Я узнал, что есть не одно искусство, а несколько, а еще вернее, что вовсе нет искусства. Я теперь почти так же осмеиваю слово искусство, как «красота». Говорить о искусстве, значит предполагать что-то отдельное, особое, субстанциальное. Этого нет. Есть только окаменевшие крики и окристаллившиеся порывы. Что застыло и как оно стало кристаллом — разненствует бесконечно. Если мы дадим одну формулу для всех этих проявлений, она будет так широка, что обоймет весь мир, и совершенно пуста, потому что будет основана на внешнем признаке. Бывает искусство мертвое и живое. Я не могу первому отказать в праве называться искусством, хотя и знаю, что его создания — трупы. Это то, что прежде называлось искусством для искусства.— Это Ап. Майков, Эредиа, Тургенев, Овидий, Грильпарцер и сотни «маститых» всех времен и всех стран. Живое искусство всегда «бродит в безднах», всегда касается тайн, ибо тайна — его душа, оживляющее ее начало; оно всегда философично, мистично, религиозно, если понимать последнее слово широко. Это искусство и Пушкина и Достоевского и моего Верхарна и всемирного Гете. Но есть еще третье искусство, полуживое так сказать... Я боюсь продолжать, чтобы не написать трактата. А что больше всего я переменил бы в своей книге, это язык и метод: сухой, кастрированный язык, фразы как бабочки, насаженные на булавки, и метод гнусный, рассудочный, рационалистический, ничего не доказывающий, но всем распоряжающийся, как отряд жандармерии (Из письма к П. П. Перцову, 25 окт. 1902 г.). См. еще статью о Ив. Коневском и о Ненужной правде в Мире Иск. 1901 и 1902 г.» (не датировано — *ГБЛ*). Это рассуждение, в несколько отредактированном виде, действительно было включено Брюсовым в письмо к П. П. Перцову (*ЛН*, т. 27—28, с. 286—287).

В дальнейшем критическое отношение Брюсова к статье «О искусстве», которая когда-то казалась ему «событием» его жизни (см. *Дневник*, с. 73), еще более усилилось. В 1918 г. на экземпляре брошюры, принадлежавшем В. А. Десницкому, Брюсов сделал следующую надпись: «Как библиографу, не как читателю, эту *весьма осужденную мною* книжку моей юности» (В. Десницкий. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя.— «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 2. М.— Л., 1936, с. 24).

Немногочисленные печатные отзывы о брошюре Брюсова были неблагожелательными. Так, анонимный рецензент журнала «Вопросы философии и психологии» (1899, № 1) считал, что брошюра содержит не связные рассуждения, а «афористические вещания».

Рецензенту «Русского богатства» (1899, № 2) представлялось, что взгляды Брюсова на искусство лишены даже того интереса, который внушает его поэзия: «интереса курьеза». Подробные возражения Брюсову сделал и писатель-модернист М. Кранцкий (М. В. Самыгин, 1874—1952) в письме от 6 декабря 1898 г. *(ГБЛ)*.

Стр. 43. *В замечательном сочинении о искусстве.*— Брюсов имеет в виду статью Л. Толстого «Что такое искусство?» (1898).

Стр. 44. «*Chefs d'oeuvre*» (*1895*) — первый сборник стихотворений Брюсова.

Стр. 45. *Не многие могут сказать не лживо: «это — я».*— Ср. название второго сборника стихотворений Брюсова: «Me eum esse» (М., 1897) — «Это — я».

Стр. 47. *Каждого художника должно судить...*— Из письма Пушкина к А. А. Бестужеву (январь 1825 г.).

Стр. 48. *Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум.*— Из стихотворения Пушкина «Поэту».

Стр. 50. *Морская царевна* — образ, навеянный одноименным стихотворением Лермонтова. *Ты сам свой высший суд.*— Из стихотворения Пушкина «Поэту».

Стр. 52. *Мир есть мое представление* — одно из основных положений теории познания Шопенгауэра.

Стр. 53. *Незастывающий родник.*— Из стихотворения Лермонтова «Не верь себе».

Истины. (Начала и намеки.) (стр. 55) — *СЦ 1901*.

Эпиграф — из поэмы Брюсова «Царю Северного полюса».

В конце 1890-х годов плюралистические идеи проникают в поэзию Брюсова (см. стихотворения «Я», «З. Н. Гиппиус» в т. I наст. изд.) и в его эстетические декларации (см. статью «О искусстве» в наст. томе). В 1899 г., излагая свое кредо в форме письма к М. Кранцкому, Брюсов писал: «Истин много, и часто они противоречат друг другу... Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу». «Я» — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются» (*Дневник*, с. 61).

Плюралистические идеи Брюсова, возникшие еще в юности (см. запись в *Дневнике*, с. 16), в «Истинах» соотносятся не столько с философией скептицизма, сколько с характерной для кризисного состояния буржуазной культуры попыткой его преодоления, получившей название «философия жизни» (Lebensphilosophie). Статья представляет собой наиболее развернутое высказывание Брюсова о множественности истин. При своем появлении она была расценена как «ниспровержение всех логических законов и самого критерия истины» (*Р. Вест.*, 1904, № 6). Е. Андр-ич (Е. А. Соловьев) писал, что статья не имеет никакой ценности, ибо в ней господ-

ствует «скорпионовский принцип: «живу для себя», «пишу для себя» («Научное обозрение», 1901, № 8). О том, насколько изложение Брюсовым плюралистической концепции удовлетворяло некоторых его соратников по символизму, позволяет до некоторой степени судить письмо И. Коневского к Брюсову от 21 апреля 1901 г. «Рад был встретить в Истинах местами полное единомыслие со мной,—писал И. Коневской.—Таковы последние три-четыре положения. Таково II суждение о равноценности мыслителей. В V строки о тайне и чуде все мне присущи. С другой стороны вступительные основоположения, думаю, или неосновательны, или неостро и неглубоко представлены: в особенности, два первых (свобода воли, убеждение в ведении истины)» *(ГБЛ)*.

Стр. 56. *Образы многих Дон Жуанов.*— Брюсов имеет в виду различные обработки известной средневековой легенды: пьесу Тирсо ди Молины «Севильский озорник, или Каменный гость», комедию Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир», сатирическую поэму Байрона «Дон Жуан», новеллу Гофмана «Дон Жуан», драматическую поэму Ленау «Дон Жуан», «Каменный гость» Пушкина, поэму Бальмонта «Дон Жуан».

Стр. *57. Агасфер* — персонаж средневековых легенд, иудей, осужденный на вечное скитание за прегрешение против Христа.

Стр. 58. *От дней земли пари в эфир...*— Из поэмы Брюсова «Царю Северного полюса».

Стр. 60. *Мысль изреченная есть ложь.*— Из стихотворения Тютчева «Silentium!». *Когда-то я написал книгу «о искусстве».*— См. статью «О искусстве» в наст. томе. *Болящий дух врачует песнопенье...*— первая строка стихотворения Баратынского без названия. *От него отделаться стихами.*— Из «Сказки для детей» Лермонтова. *Дорогою свободной иди...*— Из стихотворения Пушкина «Поэту».

Непужная правда. По поводу Художественного театра (стр. 62) — *МИ*, 1902, № 4.

Статей Брюсова о театре несравненно меньше, чем его литературно-критических выступлений, тем не менее общее их число — около тридцати. Эти статьи — не разрозненные и случайные впечатления «театрала». Их единство обусловлено той проблемой художественной правды на сцене, которая больше всего интересовала Брюсова. В статье «Непужная правда», выступая против натуралистических тенденций, характерных для МХТ первого периода, и против преувеличенного, по его мнению, внимания к театральной технике, Брюсов одним из первых в России провозгласил принцип «условных постановок».

В 1905—1910 гг. этот принцип был воплощен во многих спектаклях русской сцены, прежде всего в постановках В. Э. Мейер-

хольда. Но, как указывал Брюсов, «слабые стороны нового принципа стали гораздо более отчетливо видны при применении его к практике» («Предисловие» к неосуществленному сборнику театрально-критических статей — «Литературная Армения», 1973, № 12, с. 89). Вот почему в статье «Реализм и условность на сцене» (в сб. «Театр». Книга о новом театре, СПб., 1908) Брюсов, значительно отступая от позиций, сформулированных им в «Ненужной правде», счел необходимым высказаться против чрезмерного увлечения условностью. Определяя в этой статье границы реализма и условности на сцене, Брюсов опирался на традиции шекспировского театра, в котором реалистическая игра актеров совмещалась с условностью в оформлении спектакля. Статья «Реализм и условность на сцене» при ее появлении была расценена как свидетельство знаменательного изменения «театральной» мысли Брюсова — преодоления его симпатий к модернистскому театру (см.: А. Луначарский. Социализм и искусство.— «Образование», 1908, № 4, с. 19). По мере того как МХТ обновлял свои эстетические принципы, а Брюсов освобождался от крайностей своих критических суждений 1900-х годов, он давал все более высокую оценку деятельности этого театра. В 1912 г. в статье «Гамлет» в Московском Художественном театре» Брюсов отметил «удивительную жизненность» МХТ, его «постоянную готовность упорно идти вперед, искать и прокладать новые пути» («Ежегодник императорских театров», 1912, № 2). См. также: Ю. К. Герасимов. В. Я. Брюсов и условный театр.— Сб. «Театр и драматургия», Л., 1967, с. 253—273.

Стр. 63. *Д. Г. Россетти* (1828—1882) — английский поэт и художник, основатель школы «прерафаэлитов» — литературного направления, которое ориентировалось на итальянскую живопись до Рафаэля и поэзию Данте. Прерафаэлиты, с их презрением к буржуазному практицизму, с их культом красоты и мистицизмом, были ближайшими предшественниками английского модернизма.

Стр. 66. *Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.*— А. Пушкин. «Отрывки из писем, мысли и замечания».

Стр. 69. *Вилье де Лиль Адан* (1838—1889) — французский драматург и прозаик, в творчестве которого сатирический антибуржуазный гротеск соединился с романтической мечтой о будущем. Брюсов написал предисловие к русскому переводу «Жестоких рассказов» Адана (М., 1909), в котором утверждал, что книгам французского писателя «суждено стать в числе произведений классических для целого ряда поколений».

Стр. 71. *Рубек и Ирена* — герои пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», поставленной МХТ в 1900 г.

Стр. 73. *Трагедия есть подражание не людям, а действию.*— Из «Поэтики» Аристотеля (1449 b.). *Только сон, только сон мимолетный.*— Из стихотворения Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...».

Анкета о Некрасове (стр. 74) — газ. «Новости дня», 1902, 27 декабря. (Название дано редакцией.) Анкета печаталась в связи с 25-летием со дня смерти Некрасова, вслед за редакционной заметкой «Отжил ли Некрасов?». Кроме Брюсова, на нее отвечали А. П. Чехов, П. Д. Боборыкин, Н. Н. Златовратский, Л. Н. Андреев, Н. М. Минский, И. А. Бунин, С. А. Найденов, И. Е. Репин, А. А. Волынский. Брюсов писал о Некрасове также в статьях «Некрасов и Тютчев» (*РА*, 1900, № 2), «По поводу 25-летия со дня смерти Н. А. Некрасова» (*РА*, 1903, №1), «Н. А. Некрасов как поэт города» (см. эту статью и прим. к ней на с. 600 наст. тома).

Стр. 74. *Ее-то, поэзии-то и нет ни на грош...*— Из «Письма к редактору» Тургенева («Санкт-Петербургские ведомости», 1870, 8 января).

Оклеветанный стих (стр. 75) — «Беседа», 1903, № 11. «Мой восторг перед Лермонтовым,— писал Брюсов,—...был неумерен... Его мятежная поэзия всегда была любимицей юности» (В. Брюсов. Из моей жизни. М., 1927, с. 74). Не только в юности, но и в зрелые годы Брюсов горячо откликался на поэзию Лермонтова, ощущая свою духовную близость к нему (см. стихотворение «К портрету М. Ю. Лермонтова» в т. 1 наст. изд.), но писал о нем гораздо меньше, чем о других русских поэтах XIX в.

Статья «Оклеветанный стих» является наиболее ранней среди немногочисленных печатных высказываний Брюсова о Лермонтове. Кроме нее, Брюсову принадлежит заметка «Памятник М. Ю. Лермонтову в Москве» (*УР*, 1909, 21 ноября) и развернутый обобщающий очерк «М. Ю. Лермонтов», напечатанный во втором томе «Иллюстрированного полного собрания сочинений Лермонтова» под ред. В. В. Каллаша (М., 1914—1915).

В статьях Брюсова «Оклеветанный стих» и «М. Ю. Лермонтов» сказалась трактовка личности и творчества Лермонтова, выдвинутая Вл. Соловьевым, а также критиками С. А. Андреевским и В. Д. Спасовичем, признававшими в поэте прежде всего крайнего индивидуалиста.

В отличие от Брюсова, многие советские лермонтоведы, следуя за Белинским (см. «Стихотворения М. Лермонтова», 1841.— Собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 479—547), видят в стихотворении «Не верь себе» не только романтическое противопоставление поэта толпе.

Они находят в этом стихотворении горькое признание правоты толпы, порицающей замкнутого в своем узко субъективном лиризме поэта.

Стр. 76. *Лермонтовская толпа, пушкинская чернь.*— Брюсов имеет в виду «Не верь себе» и стихотворение А. Пушкина «Поэт и толпа». *Отводя глаза эпиграфом из Барбье.*— Эпиграф из стихотворения Барбье «Пролог» дается здесь в прозаическом переводе: «Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горланящих шарлатанов, торговцев пафосом, мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе?» Первый стих стихотворения Барбье Лермонтов изменил. В подлиннике было: «Какое дело мне». К *В. А. Лопухиной* (1815—1851) Лермонтов испытывал глубокое и долгое чувство.

Стр. 77. *Пушкин желал...*— См. «Памятник».

Ключи тайн (стр. 78) — *В*, 1904, № 1.

В литературных кругах эта статья-лекция расценивалась как манифест русского символизма (см., например, газ. «Курьер», 1904, 5 февраля; журнал «Всемирный вестник», 1904, № 2). Ею открывался первый номер только что возникшего журнала «Весы» — наиболее авторитетного журнала символистов.

Основной мыслью Брюсова в этой статье современники считали утверждение принципа полной свободы искусства (ср., например, ссылку на «Ключи тайн» в статье теоретика символизма и сотрудника «Весов» Эллиса «В защиту декадентства».— *В*, 1907, № 8). Подчеркивая значение этой статьи, Эллис в другой своей статье утверждал, что более поздние теоретические труды Брюсова «являются лишь рядом последовательных выводов из философских посылок, выставленных в этой статье» (Эллис. Русские символисты. М., 1910, с. 158). Это утверждение справедливо лишь отчасти. В процессе дальнейшей эволюции Брюсова его теоретические высказывания освобождаются от того мистического налета, который в известной мере чувствуется в «Ключах тайн» так же, как и влияние Шопенгауэра. Следует добавить, что в период работы над «Ключами тайн» Брюсов испытывал колебания в выборе теории, которая могла бы объяснить «загадку» искусства. Об этом свидетельствует автограф текста лекции (с цензурной пометой — 5 марта 1903 г.), в котором Шопенгауэр не упомянут, а заключительные выводы изложены следующим образом: «В своих замечательных исследованиях Потебня показал, что слово создалось первоначально вовсе не для общения людей между ними, а для уяснения себе своей мысли. Искусство есть особая форма постижения мира — не в его явлениях, подлежащих изучению научными путями, разумом, рассудком, трезвой мыслью, а в его сущ-

постях» *(ГБЛ)*. О значении учения Потебни в развитии эстетических взглядов Брюсова см., вступ. статью в наст. томе.

Рецензии на «Ключи тайн» (лекцию и статью) см. в газ. «Русский листок», 1903, 28 марта; «Русское слово», 1904, 11 февраля; «Нижегородский листок», 1904, 2 марта.

Стр. 78. *Тассо уверяет...*— См. поэму «Освобожденный Иерусалим» (I, 3). *Читаем стихи Державина... где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом».*— Брюсов говорит об оде «Фелица». *Пушкин... поносил «печной горшок».*— Имеется в виду стихотворение «Поэт и толпа».

Стр. 79. *Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати...*— «Памятник» был напечатан после смерти Пушкина. Ориентируясь на цензурные требования, Жуковский исказил его текст: «И долго буду тем народу я любезен... Что пробудил живой стихов я был полезен». *Что и дало повод торжествовать Писареву.*— Брюсов подразумевает статью Писарева «Лирика Пушкина». *Д. Рескин* (1819—1900) — английский писатель, историк и теоретик искусства, публицист, противопоставлявший буржуазному утилитаризму и антиэстетизму культ красоты, а позже защищавший моральные принципы в эстетике. Как теоретик искусства, он поддерживал школу прерафаэлитов. *Искусство дает форму знанию.*— Из «Лекций об искусстве» Рескина (М., 1900, с. 108—109).

Стр. 80. *Г. Зудерман* (1857—1928) — драматург, один из наиболее видных представителей натурализма в немецкой литературе. *П. Бурже* (1852—1935) — французский писатель-натуралист, автор романов из жизни высшего общества. Произведения Зудермана и Бурже в то время пользовались большим успехом. *Еще недавно Л. Толстой...*— Брюсов имеет в виду статью Л. Толстого «Что такое искусство?» (1898). *Come lo specchio...*— Из трактата о живописи (см. первый полный перевод на русский язык: «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского». М., 1934, с. 192).

Стр. 81. *Зевксисовы плоды...*— виноград, который, согласно легенде, греческий живописец Зевксис (420—380 гг. до н. э.) нарисовал столь правдоподобно, что птицы прилетали его клевать. *Преимущество нарисованного дерева... Искусство относится к действительности...*— Брюсов цитирует высказывания Шлегеля и Грильпарцера по книге И. Фолькельта «Современные вопросы эстетики» (СПб., 1899, с. 54, 66).

Стр. 82. *Ж. Гюйо* (1854—1888) — французский философ-позитивист и социолог. Социальная функция искусства, по Гюйо,—в формировании эстетических эмоций, содействующих гармонии внутри общества. Гюйо выступал против теории искусства как игры. *Твой труд — тебе награда.*— Из поэмы Пушкина «Езерский».

Крестьянин в крыловской басне.— Имеется в виду басня «Крестьянин и топор».

Стр. 83. *Не бесполезнов искусство есть дрянь.*— Из письма Тургенева к Фету от 3 октября (21 сентября) 1867 г. *Лишь юности и красоты...*— Из стихотворения Пушкина «To Dawe, esq-re» *...не откровенья ли С надзвездной высоты.*— Из стихотворения А. Н. Майкова «О царство вечной юности...».

Стр. 84. *Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre...*— Из стихотворения Бодлера «La Beauté» («Красота»). *Терсит* — греческий воин, изображенный Гомером в «Илиаде» в карикатурном виде — болтливым, злобным, безобразным. *Аристотелю и ... Буало приходилось советовать...*— См. «Поэтику» Аристотеля (1449а) и «Искусство поэзии» Буало (III, ст. 1—4). *Астрея (греч. миф.)* — богиня справедливости. Покинув землю, она превратилась в звезду Дева.

Стр. 85. *Пергамский жертвенник* — мраморный алтарь Зевса (II в. до н. э.) в древнем греческом городе Пергам, украшенный скульптурными изображениями на темы мифов.

Стр. 86. *Эта важная забава ...*— Из романа Пушкина «Евгений Онегин» (4, VIII) *Je hais le mouvemen qui déplace les lignes.*— Из стихотворения Бодлера «Le Beauté» («Красота»).

Стр. 87. *Д. Китс* (1795—1821) — английский поэт-романтик. *Узурпировала прекрасное имя Психеи.*— Из книги Метерлинка «Сокровище смиренных» (М. Метерлинк. Сочинения, вып. I. СПб., 1903, с. 29—30).

Стр. 88. *Г. Лотце* (1817—1881) — немецкий философ-идеалист и психолог, последователь Лейбница. *Клингеровский Бетховен* — полихромное (многоцветное) скульптурное изображение Бетховена, выполненное немецким скульптором М. Клингером (1857—1920).

Стр. 89. *Фидий* (V в. до н. э.) — великий древнегреческий скульптор. *Теории ... которая ... была высказана впервые Шиллером.*— Понимание искусства как свободной игры интеллектуальных способностей человека было высказано Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании». *Г. Спенсер* (1820—1903) — английский философ, один из родоначальников позитивизма, автор многотомной «Системы синтетической философии». В его эстетических взглядах сочетались принцип бесцельной целесообразности Канта, понимание искусства как игры, идущее от Шиллера, со своеобразным утилитаризмом.

Стр. 90. *Человек играет лишь там ...*— Из «Писем об эстетическом воспитании» Шиллера (письмо пятнадцатое). *Искать цель, которая служила бы жизни ...*— Из письма Спенсера к Гюйо (М. Гюйо. Задачи современной эстетики. СПб., 1899, с. 20). *Полет валькирий* — музыкальный эпизод из оперы Вагнера «Валькирия».

Стр. 92. *Голубая тюрьма.*— Из стихотворения Фета «Памяти Н. Я. Данилевского». *Стихии чуждой, запредельной.*— Из стихотворения Фета «Ласточки». *Врата Красоты ведут к познанию.*— Из стихотворения Шиллера «Художники» (прозаический перевод).

Священная жертва (стр. 94) — *В*, 1905, № 1. Эпиграф из стихотворения Пушкина «Поэт».

Так же как и «Ключи тайн» (см. в наст. томе), эта статья имела программное значение для символизма как литературного течения (см., например, отзывы о статье: А. Белого — *В*, 1908, № 5, и *Ап*, 1910, № 11; Эллиса — в его кн. «Русские символисты». М., 1910, с. 334—335). В «Священной жертве» Брюсов не является приверженцем «чистого» искусства (см. также статьи «О искусстве» и «Ключи тайн» — в наст. томе). Вместе с тем в этой статье Брюсов, по-видимому, испытал влияние взглядов «младших» символистов: А. Белого, В. Иванова. В значительной степени этим можно объяснить мысль Брюсова о жреческом назначении поэта. Однако в «Священной жертве» эта мысль не имеет того подчеркнуто мистического смысла, который ей придавала литературная теория «младших» символистов.

Стр. 94. *За слова меня пусть гложет...*— Из стихотворения Державина «Храповицкому». О несогласии Пушкина с мыслью Державина, выраженной в этом стихотворении, Гоголь рассказывает в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (гл. 4). *Ты славою, твоим я эхом буду жить.*— Из стихотворения Державина «Приношение монархине». *Tout passe.*— L'Art robuste.— Из стихотворения Готье «L'Art» («Искусство»).

Стр. 95. *Повеса вечно праздный.*— Из стихотворения Пушкина «Юрьеву». *Божественный глагол ... Пробудившийся орел.*— Из стихотворения Пушкина «Поэт». *Почуяв рифмы... убегал в деревню.*— Из письма Пушкина к М. П. Погодину (авг. 1827). *На берега пустынных волн, в широкошумные дубровы.*— Из стихотворения Пушкина «Поэт». «*Парнас*» — название группы французских поэтов, проповедовавших «чистую» поэзию, идею «искусства для искусства» (Ш. Леконт де Лиль, Т. Готье, К. Мендес, Сюлли-Прюдом, Ж. Эредиа и др.).

Стр. 96. *Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.*— А. С. Пушкин. «Отрывки из писем, мысли и замечания». *Мы оттачиваем слова, как чаши...*— прозаический перевод стихотворения Верлена, заключающего его сборник «Сатурналии» (1866).

Стр. 96. *Золотом вечным горит в песнопеньи... Иссох и свалился...*— Из стихотворения Фета «Поэтам». *Ф. Ропс* (1845—1898) — французский рисовальщик, последователь *Гаварни* (1804 — 1866).

Урбанистические сюжеты Ропса были проникнуты бодлеровскими настроениями. «*Трофеи*» — сборник поэта-парнасца Ж.-М. Эредиа (1842—1905). *А. Гольц* (1863—1929) — немецкий поэт-урбанист и критик, утверждавший натурализм в искусстве. *Ж. Роденбах* (1855—1898) — бельгийский поэт и романист, автор импрессионистических, религиозно окрашенных произведений, популярных у символистов. *Г. Гофмансталь* (1874—1929) — австрийский писатель и драматург, крупнейший представитель австрийского символизма.

Стр. 97. *Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений.*— Из стихотворения Пушкина «To Dawe, esq-r».

Стр. 98. *В мире будь величествен и свят.*— Из стихотворения Языкова «Поэту». *Откровенья преисподней ... Небесные мечты.*— Из стихотворения Баратынского «Бокал». «*В начале жизни школу помню я ...*» — первая строка стихотворения Пушкина без названия. *На диво черни простодушной.*— Из стихотворения Лермонтова «Не верь себе».

Стр. 99. *Обитель... нег и трудов.*— Из стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора...» *Преступная юность.*— Из стихотворения Пушкина «Когда в объятия мои...». «*Демон извращенности*» — название рассказа Эдгара По (в современном переводе — «Бес противоречия»). *Веста (греч. миф.)* — богиня огня, покровительница домашнего очага; в храме Весты горел вечный огонь.

В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому (стр. 100) — *В*, 1905, № 5.

Написанная в ответ на статью А. Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (*В*, 1905, № 4), статья Брюсова является одной из его попыток (см., например, стихотворение Брюсова «Младшим» в т. 1 наст. изд.) отмежеваться от мистической интерпретации литературы, характерной для представителей второго поколения русских символистов. Дальнейшее развитие тенденция к размежеванию получила в «диалоге» Брюсова «Карл V» и статье «О «речи рабской», в защиту поэзии» (см. в наст. томе). На статью Брюсова А. Белый ответил статьей «В защиту от одного нарекания» (*В*, 1905, № 6).

Стр. 100. *Великая Блудница на багряном звере* (Апокалипсис, гл. 17) — образ, символизирующий мирские грехи и мерзости. *Г. П. Я. из «Русского богатства»* — поэт-народник и критик П. Ф. Якубович (1860—1911). Поэты-народники *С. С. Синегуб* (1851—1902) и *В. В. Башкин* (1880—1909) — постоянные сотрудники «Русского богатства», журнала, систематически выступавшего против модернистских течений в русском искусстве. *Галина.*— См. прим. наст. т., с. 616.

Стр. 101. *Жена, облеченная в солнце* — образ Апокалипсиса (гл. 12), истолкованный Вл. Соловьевым и его последователями как олицетворение «мировой души», «вечной женственности». *Конечно, ум дает права на глупость ...*— Из поэмы Вл. Соловьева «Три свидания». «*Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями*» (СПб., 1900) — историософское сочинение Вл. Соловьева.

Стр. 102. *Трагическое плавание адмирала Рожественского.*— Во время русско-японской войны эскадра русских кораблей, шедшая с Балтийского моря на Дальний Восток, была уничтожена японским флотом в Цусимском проливе. Цусима была воспринята русским обществом как национальная трагедия. *Плывите, плывите скорей, корабли.*— Из поэмы Бальмонта «Мертвые корабли».

Фиалки в тигеле (стр. 103) — *В*, 1905, № 7.

Статья явилась откликом на книгу: М. Метерлинк. Двенадцать песен в переводе Георгия Чулкова. СПб., 1905 (ср. рецензию Вяч. Иванова на эту книгу.— *В*, 1905, № 7). «Жадно прочел «Фиалки в тигеле»,— писал Чулков 22 августа 1905 г. Брюсову — Некоторые переводы ваши меня пленили ... Но имею доводы в защиту моего метода» *(ГБЛ)*. Переводческие методы Брюсова оспаривались и М. Волошиным — в рецензии на брюсовский перевод «Стихов о современности» Э. Верхарна (о полемике Брюсова и Волошина — см. прим. на с. 622 наст. тома). См. также статью В. В. Рогова «В. Брюсов-переводчик». —*Чтения, 1963*, с. 301—310); в этом же сборнике — ряд статей о переводах, выполненных Брюсовым.

Стр. 103. *Стремиться передать создания поэта...*— Из статьи П. Б. Шелли «В защиту поэзии» (Соч., вып. 4. М., 1896, с. 83).

Стр. 104. *Чужое вмиг почувствовать своим.*— Из стихотворения Фета «Одним толчком согнать ладью живую...». *В борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков.*— Библейский патриарх Иаков остался хромым после ночной борьбы с богом («Бытие», XXXII, 24—25).

Стр. 105. *Называемые образованные люди.*— А. Добролюбов. Из книги невидимой (М., 1905, с. 3). *В подлунном мире жив будет хоть один пиит.*— Из стихотворения Пушкина «Памятник».

В лесах поэзии родимой.— Из стихотворения А. Майкова «Гейне. (Пролог)».

Стр. 109. *Жуковский в предисловии к переводу Одиссеи говорит.*— См. Собр. соч., т. 8. СПб., 1849, с. XVII.

В предлагаемых здесь переводах.— Статья Брюсова сопровождалась переведенными им семью стихотворениями Метерлинка.

Современные соображения (стр. 110) — «Искусство», 1905, № 8.

Позиция Брюсова, выразившаяся в этой статье, характерна для него и для возглавляемого им журнала «Весы». В духе «Современных соображений» Брюсов высказывался в статье «Свобода слова» (*В*, 1905, № 11), представляющей собой полемику со статьей В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» с позиций индивидуалистического понимания искусства (см. характеристику позиции Брюсова в работах: Б. С. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX веков. М.— Л., 1970, с. 149—154; Э. С. Литвин. Революция 1905 года и творчество Брюсова.— В кн.: «Революция 1905 года и русская литература». М.— Л., 1956, с. 229—230; Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 173).

Мысли, сходные с комментируемой статьей, прозвучали в рецензии Брюсова на сборник «Факелы» (*В*, 1906, № 5), в его письмах: к Г. Чулкову от 19 июня 1906 г. (в кн.: Г. Чулков. Годы странствий. М., 1930, с. 342), к С. А. Венгерову от 8 ноября 1905 г. *(ИРЛИ)*. Во всех этих и в других статьях (см., например, «В защиту от одной похвалы», «О «речи рабской», в защиту поэзии» — в наст. томе) он выступал против внесения в искусство критериев, как казалось Брюсову, чуждых его природе.

Оценивая эти взгляды Брюсова, не следует забывать, что в своем творчестве он нередко им изменял: писал чисто политические стихотворения, в одном из них даже называл себя «песенником борьбы» (см. стихотворение «Кинжал» в 1 томе наст. изд., с. 422).

Стр. 110. *Поэтом можешь ты не быть.*— Из стихотворения Некрасова «Поэт и гражданин». *Тиртей* (VII в. до н. э.) — греческий поэт, воспевавший гражданские доблести.

Стр. 111. *Бед ... торжеств народных.*— Из стихотворения Лермонтова «Кинжал».

Ник. Вашкевич «Дионисово действо современности» (стр. 112) — *В*, 1905, № 9—10.

Вскрывая вульгаризаторскую сущность брошюры Вашкевича, Брюсов тем самым выполняет один из основных пунктов программы «Весов», поставивших своей целью борьбу со всеми видами вульгаризации символизма. Особый интерес в этой рецензии Брюсова представляет содержащееся в ней осуждение камерных форм декадентского искусства и оторванности его от широких читательских масс.

Стр. 112. *Мне не смешно, когда фигляр презренный ...*— Из трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (сцена I). *На страницах «Весов»... развивал эту мечту Вяч. Иванов.*— Брюсов, ве-

роятно, имеет в виду статьи Иванова «Новые маски» (*В*, 1904, № 7) и «Вагнер и дионисово действо современности» (*В*, 1905, № 2).

Стр. 114. *В «Весах» сообщалось не раз.*— См. *В*, 1905, № 4, с. 75; № 8, с. 65 и 72, № 12, с. 74. В январе 1906 г. труппа Вашкевича («Театр Диониса») дала первое представление в зале московского Литературно-художественного театра. Была поставлена драма Бальмонта «Три расцвета». «Надо радоваться,— писал Брюсов об этом спектакле,— что г. Вашкевич не сумел осуществить того, к чему порывался он» («Искания новой сцены».— *В*, 1905, № 12— 1906, № 1). Об отношении Брюсова к идее «слияния искусств» см. также «Miscellanea», с. 383 — в наст. томе.

Золотое руно (стр. 115) — газ. «Слово», 1906, 27 марта («Литературное приложение», № 8). Является второй из цикла статей Брюсова, печатавшихся в приложениях к этой газете под общим названием «Звенья».

«Золотое руно» — один из видных журналов русского символизма, издававшийся в Москве с 1906 по 1909 г. на средства капиталиста-мецената Н. П. Рябушинского (1877—1950?). Направление нового журнала вызывало опасения Брюсова, который увидел в нем эпигонское издание, отвлекающее от «Весов» сотрудников и читателей. «Неужели дело нового издания только распространять идеи, высказанные ранее другими?» — говорил он (набросок речи к сотрудникам журнала, *ГБЛ*). Опасения Брюсова вскоре подтвердились. Вслед за статьей Брюсова «Весы» стали регулярно выступать против «Золотого руна».

Стр. 116. *«Revue de Deux Mondes»* — французский общественно-политический и литературный журнал, основанный в 1829 г. *Анри де Ренье* (1864—1936) — французский поэт и прозаик, эстет и импрессионист. В молодости примыкал к символизму. *Ф. Грег* (1873— 1960) — французский поэт и критик, был близок к символизму. *Макс Нордау* (1849—1923) — писатель, автор книги «Вырождение» (1893), в которой рассматривал современное искусство, в особенности модернистское, как явление психической и моральной дегенерации. Книга Нордау пользовалась в России большой известностью. Она оказала некоторое влияние на молодого М. Горького (см. его статью «Поль Верлен и декаденты», 1896.— Собр. соч., т. 23. М., 1953, с. 124—137). *«Мир божий»* (1892—1906) — политический, литературный и научно-популярный журнал демократического направления. *«Сборники Знания»*, издававшиеся в 1904— 1913 гг. при активном участии и под руководством М. Горького, объединяли демократически настроенных писателей. Произведения «знаньевцев» подвергались систематической критике со страниц журнала «Весы».

Стр. 117. «*Новый путь*» (1903—1904) — символистский журнал, выступавший с «неохристианской» проповедью. Его официальным редактором был П. П. Перцов (1868—1947), фактически журнал возглавляли Д. Мережковский и З. Гиппиус. В 1902 г., когда готовились первые номера «Нового пути», секретарем редакции был Брюсов. Вскоре он ушел с этой должности по ряду причин, одной из основных являлись расхождения идеологические и эстетические с редакцией. «...Антиэстетичность» Нового Пути я никак не могу признать кажущейся,— писал он Мережковскому в 1903 г.— Увы! это очень реальная реальность. И вот с этой-то реальностью, необходимость которой я так и не признаю, мне очень трудно примириться» *(ГБЛ)* (см.: Д. Е. Максимов. Валерий Брюсов и «Новый путь».—*ЛН*, т. 27/28, с. 276—279). В 1904 г. руководящим ядром журнала стали философы-идеалисты С. Н. Булгаков (1871—1944) и Н. А. Бердяев (1874—1948), и журнал, изменив свое направление, выходил под названием «*Вопросы жизни*» (1905) (см.: Д. Е. Максимов. «Новый путь».— В кн.: В. Е. Евгеньев-Максимов, Д. Е. Максимов. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930, с. 129—254). «*Факелы*» (1906—1908) — литературные сборники, организованные Г. И. Чулковым (1879—1939), который пытался объединить разнородных писателей под лозунгом «мистического анархизма». Брюсов видел в «факельщиках» и прежде всего в Чулкове «рекламистов», вульгаризаторов символизма (см. его рецензию на первый сборник «Факелы».— *В*, 1906, № 5, а также статью «Мистические анархисты».— *В*, 1906, № 8).

Стр. 118. «*Мир искусства*» (1899—1904) — иллюстрированный журнал, издаваемый группой художников (А. Бенуа, В. Серов, К. Сомов и др.), печатавший произведения символистов.

Карл V. Диалог о реализме в искусстве (стр. 120) — *ЗР*, 1906, № 4.

Статья интересна как показатель скептического отношения Брюсова к мистической линии символизма (В. Иванов, отчасти А. Белый). В этом смысле она примыкает к таким выступлениям Брюсова, как «В защиту от одной похвалы», и, особенно,— к статье «О «речи рабской», в защиту поэзии». Точку зрения Брюсова в «Карле V» выражает основной участник диалога — «Автор».

Стр. 123. *Аллегория говорит монотонным голосом пастора...*— Из лекции Бальмонта «Элементарные слова о символической поэзии» (К. Бальмонт. Горные вершины. М., 1904, с. 77).

Стр. 125. *Вспомните юношу, откусывающего голову змее!* — Имеется в виду эпизод из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (ч. 3, гл. «О призраке и загадке»). *Все преходящее есть лишь подобие* — слова финального «мистического хора» во второй части трагедии Гете «Фауст».

«Жизнь Человека» в Художественном театре (стр. 129) — *В*, 1908, № 1 (под псевдонимом Аврелий).

Творчество Л. Андреева, сложное и противоречивое по существу, вызвало многочисленные и разнородные отзывы в русской критике, в частности у символистов. Многие из них отнеслись к Андрееву крайне отрицательно (см., например, рецензии на произведения Андреева, написанные Мережковским, Гиппиус.— *РМ*, 1908, № 1; *В*, 1908, № 2,7 и мн. др.).

Объективнее и пристальнее характеризовала Андреева критика демократического и революционного направления. «Да, это правда — Леониду Андрееву не хватает культурности,— писал А. В. Луначарский в 1908 г., выступая против «Заметок о современной русской литературе», напечатанных З. Гиппиус в «Mercure de France» 1 января 1908 г.,— это не мешает ему быть колоссом, который очень скоро сумеет навязать себя и вниманию европейцев» (*ЛН*, т. 82, с. 205). (Краткий обзор выступлений демократической и революционной критики об Андрееве см. в статье К. Д. Муратовой «Максим Горький и Леонид Андреев».— *ЛН*, т. 72, с. 37—38.)

Брюсову, кроме комментируемой статьи, в которой выразилось его отношение к Л. Андрееву, принадлежит еще отзыв об этом писателе в статье «Россия» (*В*, 1904, № 9), где Брюсов обвиняет его в упрощенном решении сложных проблем бытия.

В отличие от Брюсова, А. Белый («Смерть или возрождение».— «Литературно-художественная неделя», 1907, № 1) и Блок («О драме», 1907.— Собр. соч., т. 5, с. 186—193) отозвались о «Жизни Человека» более сочувственно и в других случаях одобрительно оценивали различные произведения Андреева (см. «Перевал», 1907, № 5; А. Блок. Собр. соч., т. 5, с. 102—103, 194—196, 257—258).

Спектакль «Жизнь Человека» был поставлен К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким, оформлен художником В. Е. Егоровым, музыка И. А. Саца. В главной роли выступал Л. М. Леонидов.

Стр. 130. *Озаряет голову безумца, гуляки праздного.*— Из трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (сцена 1).

Стр. 131. *Ответ Горацио Гамлету* — в сцене 5 первого акта трагедии Шекспира «Гамлет». *Черта начальна божества.*— Из стихотворения Державина «Бог».

Стр. 133. *Обри Бердсли* (Бердслей, 1872—1899) — английский художник-график, рисунки которого пользовались известностью в русских художественных кругах в начале XX в. и популяризировались журналом «Весы». *Айседора Дункан* (1878—1927) — знаменитая американская танцовщица, неоднократно с шумным успехом гастролировала в России в начале века.

Испепеленный. К характеристике Гоголя (стр. 134) — *В*, 1909, № 4. Печатается по книге: Валерий Брюсов. Испепеленный, изд. 2-е. М., Книгоизд. «Скорпион», 1910. Кроме отдельных изданий — первого (оттиск из «Весов» — М., 1909) и второго,— печаталась в сб. «Гоголевские дни в Москве» (М., 1910). Тексты указанных изданий отличаются незначительно.

Приводим предисловие ко 2-му изданию:

«Во 2-м издании моя речь появляется почти безо всяких перемен. Я не видел возможности полнее развить свои положения и подтвердить их большим числом доказательств, не разрушая самой конструкции моего очерка. Я не отказываюсь от надежды когда-либо обосновать более подробно свое понимание Гоголя, но то будет совершенно отдельная работа. И я продолжаю думать, что мой «Испепеленный» имеет свое значение, как новая попытка осмыслить образ Гоголя, писателя и человека, хотя—замечу вскользь—моя точка зрения вовсе не так обособленна в русской литературе, как то хотели показать мои критики.

Несколько мелких, чисто фактических поправок и дополнений внесено в новое издание моей речи на основании указаний знатоков Гоголя, как Н. П. Георгиевский, В. В. Каллаш и др., которым приношу здесь мою сердечную благодарность.

В. Б.

Январь 1910».

Владимир Владимирович Каллаш (1866—1919) — историк литературы, исследователь творчества Гоголя, Лермонтова, Крылова. Под его редакцией вышли «Сочинения и письма» (Пб., 1907—1909) Гоголя. В первом изд. посвящение отсутствует.

В статье «Ключи тайн» (см. в наст. томе) Брюсов назвал Гоголя одним из «самых ярых реалистов-писателей». Однако это общепринятое понимание творчества Гоголя подвергалось сомнению.

Трактовка Гоголя как романтика и фантаста, восходящая к Ап. Григорьеву (см. «Москвитянин», 1852, № 1—2; 1853, № 1), была особенно характерна для символистов. Комментируемая статья является ярким примером подобной интерпретации Гоголя. В своих рассуждениях о нем Брюсов, по-видимому, опирался на А. Потебню (см. прим. на с. 644 наст. тома), который утверждал, что «гиперболичность составляет довольно видную черту» слога Гоголя («Из записок по теории словесности». Харьков, 1888, с. 366). В этой книге раздел «Гипербола и ирония» был построен на примерах из Гоголя, которыми Брюсов частично воспользовался в «Испепеленном». Брюсову была известна и книга И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902), которая

развивала замечания Потебни о Гоголе (см. рецензию Брюсова на эту книгу.— *РА*, 1902, № 5). На зависимость аргументации Брюсова от Потебни и Мандельштама указывал А. Горнфельд в «Заметке о реализме» (*РБ*, 1910, № 12). Источником биографических сведений о Гоголе для Брюсова послужил четырехтомный свод В. И. Шенрока «Материалы для биографии Гоголя» (М., 1892—1897), по которому он цитирует воспоминания и письма современников Гоголя.

Несмотря на общность основной тенденции в подходе к Гоголю, между символистами существовали в этом вопросе и важные различия. Так, Мережковский видел в Гоголе прежде всего мистика (см. его статью «Судьба Гоголя».— *ИП*, 1903, №№ 1, 2, 3, и книгу «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». СПб. 1909), А. Белый — мистического символиста (см. его статью «Гоголь».— *В*, 1909, № 4). Брюсов сосредоточил свое внимание на вопросах поэтики Гоголя. Его толкование Гоголя отличалось и от точки зрения других символистов, так же как от взглядов представителей культурно-исторической школы (см. также вступ. статью).

Для понимания общей мысли Брюсова о Гоголе, заключенной в названии его статьи, представляет интерес позднейшее высказывание А. Белого: «Острие гиперболической пирамиды вошло в сердце Гоголя: смерть Гоголя — самоубийство». И далее: «...гипербола — сильнодействующее средство; неумеренное потребление ее и целебное действие превращает в яд. Гоголь отравился гиперболами» (А. Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 266, 267).

Статья «Испепеленный» была воспринята как одна из серьезных интерпретаций Гоголя. Так, Н. Лернер считал, что Брюсов «верно определяет одну из главных писательских и личных черт Гоголя — его гиперболизм» и дает «очень вдумчивый и в основе правильный анализ... писательского пафоса Гоголя» (*ИВ*, 1909, № 10). В этом духе позже высказывались и такие ученые, как С. А. Венгеров (Собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 121) и Н. К. Пиксанов (статья о Гоголе в Новом энциклопедическом словаре).

Отрицательная рецензия на статью Брюсова появилась в газ. «Киевская мысль» (1910, 4 мая). В ней утверждалось, что к Гоголю Брюсов подошел с позиций «мещански-трезвенного и лавочнически ограниченного натурализма и реализма». В отчетах о лекции Брюсова говорилось о негодовании части публики, пытавшейся остановить лектора, а затем покинувшей зал (*РС*, 1909, 28 апреля; брошюра «Гоголевские дни в Москве». М., 1910, с. 89—90). «День 28 апреля,— записывает Брюсов (по-видимому, по памяти, давая неточную дату).— Освистание меня» (*Дневник*, с. 142).

Стр. 134. *Газеты... настаивали на том...*— См., например, характерную в этом смысле анонимную заметку в *ВЕ*, 1909, № 7.

Тьмы низких истин нам дороже ...— Из стихотворения Пушкина «Герой».

Стр. 135. *Лежать то пред тем, то пред этим на брюхе.* —Из стихотворения А. К. Толстого «Поток — богатырь».

Стр. 143. *Повести Гоголя подверг суровой критике... П. Кулиш.*— Имеется в виду статья «Гоголь как автор повестей из украинской жизни» в журнале «Основа» (1861, №№ 4, 5, 9, 11, 12).

Стр. 145. *Тиха украинская ночь* ...— Из поэмы Пушкина «Полтава».

Стр. 155. *Пушкин ... свою музу называл «вакханочкой»* — в «Евгении Онегине» (8, III). *Ведь рифмы запросто со мной живут* ...— Из поэмы Пушкина «Домик в Коломне».

Литературная жизнь Франции. Научная поэзия (стр. 160) — *РМ*, 1909, № 6.

Интерес к «научной поэзии» и ее главному представителю и теоретику *Рене Гилю* (1862—1925) характерен для Брюсова. Еще в 1904 г. Брюсов писал Гилю: «Знаю я Вас с 1891 года ... Вас, Верлена и Малларме я считаю своими учителями, у Вас я научился искусству, поскольку поэт учится у поэта» (цит. по статье А. Е. Маргарян «Валерий Брюсов и Рене Гиль».— *Чтения, 1966*, с. 524). В том же году по инициативе Брюсова Гиль стал постоянным и активным сотрудником журнала «Весы». В 1904—1909 гг. на страницах «Весов» было опубликовано множество его обзоров и статей о французской поэзии, большое число рецензий на новые книги, вышедшие во Франции. Сотрудничество Брюсова с Гилем продолжалось и позже, в 1910—1913 гг., когда Брюсов возглавил литературный отдел «Русской мысли». Оно сопровождалось интенсивной перепиской. В 1908 г. в Париже произошло личное знакомство поэтов.

Брюсов перевел несколько стихотворений Гиля и пропагандировал его эстетические теории. Кроме комментируемой статьи, ему принадлежит большой очерк «Рене Гиль» (*В*, 1904, № 12), который, впрочем, был им самим охарактеризован как «расшаркивание» перед Гилем (см. письмо Брюсова к Г. Чулкову от 20 августа 1905 г. в кн.: Г. Чулков. Годы странствий. М., 1930, с. 327), а также заметка о Гиле в Новом энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрона.

В последние годы жизни теоретический интерес Брюсова к позитивистской эстетике Гиля и к «научной поэзии» все в большей мере находил отражение и в его творчестве. В двух последних прижизненных сборниках, «Дали» и «Меа», Брюсов ставил перед собой задачу «проложить путь к «научной поэзии» (см. его послесловие в сборнике «Меа». М., 1924).

Выдвинутая Брюсовым вслед за Гилем идея включения в сферу поэзии научного материала оказалась перспективной. Внимание к поэтической стороне науки, попытка воссоздания на современной основе синкретического поэтически-научного мышления, известного античному миру,— заслуга Брюсова. Советские поэты, обращаясь к «научной теме», имеют своим ближайшим предшественником именно Брюсова (см. об этом: Я. Б и к с о н. Валерий Брюсов и современная научная поэзия.—Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXXII, вып. 5, 1973). См. также: К. Г е р а с и м о в. Научная поэзия Валерия Брюсова.— *Чтения, 1962*, с. 89—126.

Стр. 161. *Исчезнули при свете просвещенья ...*— Из стихотворения Баратынского «Последний поэт».

Стр. 162. *Перефразируя стихи Верлена.*— Брюсов имеет в виду первую строку стихотворения Верлена «L'art poétique» («Искусство поэзии»): «De la musique avant toute chose» («Музыка прежде всего...»).

Стр. 169. *Отвага, рифмы, жар.*— Из сатиры И. Дмитриева «Чужой толк». *Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!* — Из письма (1866) Ж. Бизе к Э. Галаберу (Ж. Б и з е. Письма. М., 1963, с. 178).

Стр. 171. *Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.*— А. Пушкин. «Мысли и замечания».

Стр. 175. *Rien n'est beau que le vrai.*— Из книги Буало «Послания» (IX, 43).

О «р е ч и р а б с к о й», в з а щ и т у п о э з и и (стр. 176).— *Ап*, 1910, № 9.

Статья направлена против мистического толкования символизма («теургизма»), сформулированного в речи Вяч. Иванова «Заветы символизма» (*Ап*, 1910, № 8), и своеобразного лирического комментария к ней Блока «О современном состоянии русского символизма» (там же). Эта статья появилась в период идейного размежевания и перегруппировки в среде символизма. Так, после спора с Белым в 1905 г. (см. статью «В защиту от одной похвалы» в наст. томе) Брюсов и Белый в 1906—1908 гг. вели совместную борьбу против «мистического анархизма», полемизируя на этой почве с Г. Чулковым, В. Ивановым, а отчасти и с А. Блоком. В дальнейшем идейные расхождения Белого и Иванова в значительной мере сгладились. Таким образом, в статье «О «речи рабской» Брюсов косвенно выступал и против Белого. Статья Брюсова вызвала резкие возражения Белого, который, опираясь на брюсовскую статью «Священная жертва» (см. в наст. томе), обвинял его в измене заветам символизма («Венок или венец».— *Ап*, 1910, № 11). В противоположность Белому, С. Городецкий, принадлежавший ранее к враждебному «Весам» литературному лагерю, отозвался о статье

Брюсова очень сочувственно (газ. «Против течения», 1910, № 1). Таким образом, происшедшая полемика окончательно оформила давно назревавшее идейное размежевание внутри символизма.

В прессе появление статьи Брюсова (и вся полемика виднейших русских символистов) рассматривалось как выражение кризиса символизма, его распада (С. Венгеров.— *РВ*, 1911, 19 января). Выступление Брюсова против теорий «теургического» искусства в целом получило поддержку (см., например, статью В. Львова-Рогачевского «Быть или не быть русскому символизму».— *СМ*, 1910, № 10). Однако, как отмечал критик «Вестника Европы» С. Адрианов, «его (Брюсова.— *ДМ*; *Р. П.*) удары только отчасти попадают в его противников и бьют их не по самому существенному месту». Слабость критики Брюсова, по мнению этого рецензента, объясняется тем, что он «хочет рассматривать творчество изолированно, вне связи с вопросом о том, что представляет собой творящая индивидуальность в целом. Он хочет видеть в поэзии некоторое специальное занятие, почти ремесло» (*ВЕ*, 1910, № 10).

Стр. 176. *В рот хмельного не берут.*— Из басни Крылова «Музыканты». *А. Блок, называя себя Бедекером Вячеслава Иванова...*— В речи «О современном состоянии русского символизма» Блок сказал: «Моя цель — конкретизировать то, что говорит В. Иванов...» И далее: «...к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедекеру...» *Бедекер* — обиходное название популярных в XIX в. путеводителей, выпускавшихся фирмой К. Бедекера.

Стр. 177. *Восторг души расчетливым обманом...*— первая строка стихотворения Вл. Соловьева без названия.

Стр. 178. *Вьеле-Griffфен* (1864—1937) — французский поэт-символист, последователь Малларме, мастер свободного стиха. *Ст. Георге* (1868—1933) — крупнейший немецкий поэт-символист. *Г. Гофмансталь.*—См. прим. с. 589 наст. т., *Д. Г. Россетти.*— См. прим. с. 583 наст. т.

Стр. 179. *У Александра Македонского достало сил ...*— Перед походом на персов Александр Македонский, желая знать волю богов, силой хотел заставить жрицу Дельфийского храма дать ему предсказание (П л у т а р х. Сравнительные жизнеописания, гл. «Александр», XIV).

А л е к с а н д р Б л о к. Р е ц е н з и я (стр. 180) — *РМ*, 1912, № 1. Название дано редакцией.

По поводу этой рецензии Блок писал Брюсову 16 января 1912 г.: «Хочу высказать Вам мою признательность за эту заметку обо мне, которую Вы напечатали в «Русской мысли». Уже очень давно мне не приходилось читать о себе таких простых и таких объективно выраженных мнений. Поверьте, что я умею ценить и сжатость и

точность статьи, и то, что в ней не преобладает над всем ни хулы, ни похвалы, изобилие которых обыкновенно только запутывает и критикуемого автора и читателя, ни в чем ни того, ни другого не убеждая» (Собр. соч., т. 8, с. 382—383). Ср. также запись Блока в дневнике 13 января 1912 г., сделанную по прочтении рецензии Брюсова: «Печальная, холодная, верная — и всем этим трогательная — заметка Брюсова обо мне. Между строками можно прочесть: «Скучно, приятель? Хотел сразу поймать птицу за хвост?» (Собр. соч., т. 7, с. 122—123). См. прим. к статье «Александр Блок» в наст. томе.

Стр. 180. *12 лет сознательной жизни.*— Из предисловия Блока к «Собранию стихотворений», кн. 1 (М., 1911).

Н. А. Некрасов как поэт города (стр. 183) — *РВ*, 1912, 25 декабря.

Брюсов всегда глубоко интересовался жизнью и творчеством Некрасова. «Некрасов был первым поэтом, которого я узнал в жизни,— писал Брюсов в 1921 г.— И в течение всего своего раннего детства я привык смотреть на Н. А. Некрасова, как на тип, как на идеал поэта» (из наброска речи о Некрасове.— «Литературная газета», 1935, 9 октября).

Кроме комментируемой, Брюсову принадлежат также статьи «Некрасов и Тютчев» (*РА*, 1900, № 2), «По поводу 25-летия со дня смерти Н. А. Некрасова» (*РА*, 1903, № 1). Опубликованы его ответы на две анкеты о Некрасове: в газ. «Новости дня», 1902, 27 декабря (см. в наст. томе) и в книге Е. П. Тиханчевой «Брюсов о русских поэтах XIX века», с. 153 (1922).

Для всех статей Брюсова о Некрасове характерна высокая оценка его мастерства, хотя он и высказывал свое неприятие ее гражданского содержания. «О Некрасове спорили много,— писал Брюсов в одной из подготовительных заметок к неоконченной «Истории русской лирики» (1895—1899).— Оставим в стороне его жизнь и идеи. Но сила изобразительности? Он не знал выше себя никого. Кто ему равен? Разве Пушкин, да, только... На каждое явление у него особый, необходимый размер. Это дивная гармония содержания и размера» («Вопросы литературы», 1970, № 9. Публ. С. Гиндина). «Некрасов настоящий и значительный поэт,— утверждает Брюсов в статье «По поводу 25-летия со дня смерти Н. А. Некрасова».— У него самобытный стих, свои, ему одному свойственные размеры и рифмы. ⟨...⟩ Он первый дал художественное изображение деревни. Его сумрачные картины северной столицы могут быть поставлены рядом с лучшими стихами «Медного всадника» и «Евгения Онегина». В литературе о Некрасове статья «Некрасов как поэт города» представляет собой наиболее раннюю и яркую попытку определить и осветить урбанистические темы его поэзии. Приме-

чательно, что уже в материалах к неосуществленной «Истории русской лирики» (1895—1899) Брюсов рассматривал Некрасова как поэта-урбаниста — «поэта города» («Вопросы литературы», 1970, № 9, с. 190).

Стр. 183. *Нет, право, в современных городах...*— Из повести в стихах Мережковского «Вера».

Стр. 184. *Над беспокойным градом ...*— Из стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...».

Стр. 186. *Гной ран...*— Из стихотворения Лермонтова «Не верь себе».

Стр. 188. *На всякий звук ... свой отклик.*— Из стихотворения Пушкина «Эхо».

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ»

Полное название: «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М., Книгоиздательство «Скорпион», 1912). Книга вышла в октябре 1911 г. тиражом 2000 экземпляров. Брюсов составил ее из статей и рецензий, большей частью первоначально опубликованных в журналах «Весы», «Мир искусства», «Новый путь», «Русский архив», «Русская мысль». «Здесь и статьи юбилейные,— писал он о своей книге в предисловии к ней,— и разборы отдельных, частных вопросов, и некрологи, и простые рецензии».

Интересная и важная своими конкретными оценками, книга Брюсова «Далекие и близкие» содержит в себе характеристики современника современных ему поэтов и их предшественников и вместе с тем дает представление о литературно-эстетических взглядах ее автора в их развитии. По своему типу она в какой-то мере стоит в одном ряду с такими книгами, как «Арабески» (М., 1911) А. Белого, «По звездам» (Пб., 1909) и «Борозды и межи» (М., 1916) В. Иванова, «Русские символисты» (М., 1910) Эллиса, «Книга отражений» (Пб., 1909) и «Вторая книга отражений» (Пб., 1909) И. Анненского, «Книга о русских поэтах последнего десятилетия» под ред. М. Гофмана (Пб.— М., 1909), сборники статей Г. Чулкова. См. общую характеристику книги «Далекие и близкие» во вступ. статье.

Отклики печати на «Далекие и близкие» были немногочисленными. Либеральные журналы встретили книгу сдержанным одобрением. «Небольшие заметки В. Брюсова о поэзии и поэтах последних лет,— писал анонимный рецензент «Нового журнала для всех» (1912, № 1),— стоят обширных писаний иного критика. Строгий

ценитель чужого творчества, В. Брюсов и к себе предъявляет не меньшие требования. Поэтому каждая строка его книги носит печать серьезной мысли и вдумчивой работы; его приговоры всегда вески, а его замечания, в которых чувствуется изысканный художник, поражают уместностью и глубиной». Как наиболее значительные в книге, выделены статьи о Тютчеве, Фете, Бальмонте, Мережковском, Иванове и Белом. По мнению рецензента, книга Брюсова «дает очень много: в ней нашли отклик не только творчество важнейших поэтов ближайшего десятилетия, но и выступления второстепенных, порой вовсе безвестных авторов».

«Книга г. Брюсова,— замечал В. Е. Чешихин-Ветринский в «Вестнике Европы» (1912, № 2),— действительно очень интересна, как сборник отзывов современника-модерниста о поэтах, с одной стороны предшествовавших модернизму, которых модернисты считают своими непосредственными учителями, с другой — о самих модернистах». Продолжая разбор «Далеких и близких», рецензент «Вестника Европы» писал далее: «Критические этюды и заметки г. Брюсова написаны со свойственной ему сжатостью и некоторой сухостью. Четко вырисованы линии и контуры портретов, но не хватает увлекающей страсти и очаровывающих красок. ⟨...⟩ Вопреки ⟨...⟩ заявлению автора о «единстве точки зрения на поэзию», именно этого единства, кажется нам, лишена его книга. Ахиллесова пята критических очерков г. Брюсова — в том, что он уже не верит в то, что составляло душу русского символизма: в реальную возможность проникновения поэтическим вдохновением в сокровенную сущность вещей. ⟨...⟩ Он предъявляет поэтам требования и критерии, лежащие вне плоскости мистического интуитивного проникновения в вещи поэтическим полетом вдохновения». Книга Брюсова казалась Чешихину-Ветринскому симптоматичной. В лице ее автора, утверждал он, «модернистско-символическое течение, выдвинувшееся в конце 90-х годов, сдает свои позиции». Приведя слова Брюсова о необходимости создать «поэзию в лучшем смысле слова серьезную, которая, в согласии с современной наукой, развивала бы вопросы важные, волнующие современного человека», рецензент «Вестника Европы» заключает: «Нам кажется все это очень знаменательным, как признак времени, как поворот целой школы литературной на новые пути...»

Ценность книги «Далекие и близкие» была признана и рецензентом народнического «Русского богатства» (1912, № 2; отзыв не подписан). Однако этот журнал видел ее не в конкретных оценках, которые «можно принять или отвергнуть». Книга значительна,— утверждалось в рецензии,— как «показатель того пути, который прошел в развитии своих литературно-эстетических взглядов цент-

ральный деятель русского декадентства». Внутреннюю связь статей и заметок Брюсова рецензент видел «не в системе, но в исторической последовательности, не в догме, но в биографии автора», в пути Брюсова, который казался ему «знаменательным». Он согласился с упреками Брюсова молодой поэзии в ее оторванности от жизни. «Наиболее любопытными» автор отзыва о «Далеких и близких» считал характеристики Тютчева, Фета, Случевского.

Высокую оценку книги Брюсова дал журнал «Аполлон» (1912, № 10) в статье своего постоянного литературного обозревателя П. Наумова «Современная русская критика». Разбором нескольких критических работ П. Наумов подтверждал основной тезис своей статьи: мысль об упадке современной критики. В этой связи рецензент «Аполлона» расценивал «Далекие и близкие» как «событие в русской критической литературе», быть может, знаменующее «поворот в этой области». «Брюсов всегда стремится проникнуть в самую глубь творческой работы разбираемого им автора,— писал П. Наумов.— Он старается проникнуться миросозерцанием поэта, его мироощущением, найти в художественных произведениях то, что в них было дорого автору».

С отрицательным отзывом о «Далеких и близких» выступил критик, постоянный сотрудник социал-демократических изданий Л. Войтоловский. «... каждая страница,— писал он,— здесь дышит школьной мудростью, уверенным и холодным спокойствием, английской чопорностью и немецкой скукой (газ. «Киевская мысль», 1911, 31 октября). Беря под защиту не только Бунина, но также Федорова и даже Ратгауза, Л. Войтоловский обвинял Брюсова в необъективности,— в расхваливании «своих». В модернистских кругах и связанных с ними изданиях, за исключением журнала «Аполлон», книга Брюсова была встречена молчанием (см. также отзыв о «Далеких и близких» в сб. «Жатва», кн. 3, М., 1912, подписанный К. Кова).

Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества (стр. 193).— Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. Изд. А. Ф. Маркса. СПб., 1911. В этом издании текстам Тютчева была предпослана статья «Ф. И. Тютчев. Критико-биографический очерк В. Я. Брюсова» (ч. 1 — «Жизнь» — в *ДБ* не вошла; ч. 2 — «Творчество»).

«Тютчев издавна мой драгоценнейший поэт»,— писал Брюсов П. Перцову в 1895 г. (*Письма Перцову*, с. 33). Он любил Тютчева, испытал влияние его поэзии, в течение многих лет изучал его как историк литературы. Брюсов опубликовал большое число статей, заметок о Тютчеве, главным образом биографических, и рецензий на издания его сочинений. Широкое признание Тютчева, начало которому положил очерк Вл. Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (*ВЕ*, 1895, № 4), является отчасти заслугой Брюсова.

Комментируемая статья представляет собой наиболее полное высказывание Брюсова о поэзии Тютчева. Она получила противоречивую оценку в печати. А. Дерман назвал ее «содержательным и сжатым очерком» («Заветы», 1912, № 9). С. Адрианов также отмечал, что статья Брюсова «сжата, но превосходна» (*ВЕ*, 1912, №10). В. Л. Р. (В. Л. Львов-Рогачевский), напротив, утверждал, что в статье Брюсова «нет... таких глубоких и вдохновенных мыслей, какими полна замечательная статья Владимира Соловьева о Ф. Тютчеве» (*СМ*, 1912, № 10). Разошлись мнения и об отдельных частях статьи. С. Адрианов полагал, что Брюсову удалось соединить биографический элемент с анализом взглядов и поэтики Тютчева. П. Ю. Бартенев нашел, что «вторая часть («Творчество») несколько туманна» (*РА*, 1912, № 11), а С. фон Штейн (*ИВ*, 1912, № 11) писал: «Насколько бледен и вял очерк жизни Тютчева, настолько, наоборот, блестяща характеристика его творчества, столь близкого многими мотивами поэзии самого г. Брюсова». По его мнению, Брюсов определил основную антитезу мировосприятия Тютчева: пантеизм и тяготение к хаосу, верно писал о литературных влияниях, испытанных Тютчевым, о приемах его творчества. А. Дерман, напротив того, считал самую мысль о наличии основной антитезы Тютчева «натяжкой», а анонимный автор рецензии на статью Брюсова в *ВЕ* (1912, № 10) утверждал, что «загадка личности Тютчева, соединившего поэтический гений с плоским общественно-политическим мировоззрением,— даже не затронута». Очерк о Тютчеве разбирался в рецензиях на книгу «Далекие и близкие», в которую он был включен Брюсовым. Рецензенты «Нового журнала для всех» (1912, № 1) и «Русского богатства» (1912, № 2) называли этот очерк в ряду наиболее интересных и важных материалов книги «Далекие и близкие». «Представляя собой повторение точки зрения на Тютчева, уже высказанной Владимиром Соловьевым,— писал В. Е. Чешихин-Ветринский (*ВЕ*, 1912, № 2),— этюд г. Брюсова страдает отсутствием именно того, чем так сильна известная статья Соловьева: нет горячей веры в мистическое начало, лежащее в основе мира явлений». См. также: Н. К. Гудзий. Тютчев в поэтической культуре русского символизма.— «Изв. ОРЯС» АН СССР, т. 3, кн. 2, 1930, с. 465—549; Е. П. Тиханчева. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973, с. 3—45.

Стр. 193. *Муза, правду соблюдая...*— Из стихотворения Фета «На книжке стихотворений Тютчева». *Жить — значило мыслить.*— И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 310.

Стр. 208. *Учителем поэзии для поэтов.*— А. Г. Горнфельд. Ф. И. Тютчев.— «История русской литературы XIX в.», т. 3.

М., 1910, с. 460. *Эфирная высота.*— Из предисловия Фета к переводам Гафиза.

А. А. Фет. Искусство или жизнь (стр. 209) — *МИ*, 1903, № 1—2, под названием «Искусство или жизнь? (К десятилетию со дня смерти Фета)». Статья была прочитана 7 января 1903г. как лекция в Московском литературно-художественном кружке. В *ДБ* перепечатана с небольшими изменениями. Эпиграф — из стихотворения Фета «Моего тот безумства желал, кто смежал...».

Фет оказал существенное влияние на Брюсова, особенно на раннее его творчество. В литературных и читательских кругах интерес к поэзии Фета, ослабевший в эпоху народничества, начиная с 1890-х годов значительно повысился. В этой переоценке творчества Фета значительную роль сыграл Брюсов и возглавляемый им альманах «Северные цветы». Высокая оценка поэзии Фета прозвучала в упомянутой выше лекции Брюсова, что привело его к резкому столкновению с либеральной общественностью, которая продолжала чуждаться Фета как представителя «чистого искусства» (см. подписанную псевдонимом Москвитянин статью Брюсова «Фетовский вечер и фетовский скандал».— *НП*, 1903, № 2). Отголоском этого столкновения является статья, подписанная псевд. -бо- (С. Б. Любишиц) в газ. «Новости дня», 1903, 12 января, в которой указывалось, что Брюсов «восторгался» «роковой односторонностью» Фета и, говоря о нем, «как об учителе жизни», оказал поэту «медвежью услугу». Помимо названных статей, Брюсову принадлежит рецензия на «Полное собрание стихотворений А. А. Фета» (СПб., 1901).— *РА*, 1901, № 6.

Стр. 209. *Aere perennius.*— Из оды Горация «К Мельпомене».

Стр. 210. *Б. В. Никольский* (1870—1919) — историк литературы и общественный деятель консервативного направления. *Доверяясь минутным преувеличениям...*— Из статьи Б. В. Никольского к «Полному собранию стихотворений А. А. Фета», т. I. СПб., 1901, с. XCIII.

Стр. 215. *И немощен и гол.*— Из стихотворения Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла ...».

Стр. 216. *Скудельный сосуд (библ.)* — глиняный сосуд, символ бренности всего земного. Ср. в стихотворении Фета «Ласточки»: «Но так ли я, сосуд скудельный...».

Владимир Соловьев. Смысл его поэзии (стр. 218) — *РА*, 1900, № 8, под названием «Поэзия Владимира Соловьева». В *ДБ* — вторая, значительно переработанная редакция этой статьи. В первой редакции Брюсовым было сделано следующее примечание: «Прекрасный обычай не позволяет в надмогильных речах, тотчас же за похоронными песнопениями выступать с холодной, всесторонней оценкой усопшего. Но жизнь Вл. Соловьева

была прервана так неожиданно, что он стоит еще как бы живым в нашей литературе. Третье издание его стихотворений еще составляет новинку у книгопродавцев. Об этой книге можно говорить, как о событии дня, забывая, что случай (полный, впрочем, глубокого смысла) сделал ее заключением всей деятельности Вл. Соловьева».

Русский религиозный философ и поэт, идеалист и мистик Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900) оказал большое влияние на мировоззрение и поэзию «второго поколения» русских символистов (А. Белый, В. Иванов, ранний Блок). Мистически настроенные символисты глубоко почитали Соловьева.

В противоположность «младшим символистам», Брюсов, относившийся к Вл. Соловьеву — поэту и философу — с большим уважением (см. отзыв Брюсова о Вл. Соловьеве в *Письмах Перцову*, с. 38), был внутренне далек от его философии и своим учителем его не признавал.

Стр. 218. *Гной душевных ран ... на диво черни простодушной.*— Из стихотворения Лермонтова «Не верь себе».

Стр. 219. *Давай мне мысль, какую хочешь; ее с конца я заострю.*— Из стихотворения Пушкина «Прозаик и поэт». *О если б без слова сказаться душой было можно!* — Из стихотворения Фета «Как мошки зарею...». *Рассказ о нравах горцев.*— Имеется в виду, вероятно, «Кавказский пленник».

Стр. 221 «*Червь-победитель*» — поэма Эдгара По «*Оправдание добра*» (СПб., 1897) — философский трактат Вл. Соловьева.

Стр. 225. *Недоступная черта.*— Из стихотворения Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...».

Стр. 226. *Чистейшей прелести чистейший образец.*— Из сонета Пушкина «Мадонна» («Не множеством картин старинных мастеров...»).

Стр. 230. *Души высокий строй.*— Из стихотворения Тютчева «Памяти В. А. Жуковского». *Божественный фиал, сосуд скудельный.*— Из стихотворения Тютчева «29 января 1837 г.».

К. К. Случевский. Поэт противоречий (стр. 231) — *В*, 1904, № 10, под названием «Поэт противоречий (К. Случевский)». В *ДБ*— с незначительными изменениями. В дальнейшем коренным образом переработана и значительно расширена для «Истории русской литературы XIX века» под ред. Д. М. Овсянико-Куликовского (т. V, М., 1911). Эпиграф — из стихотворения Случевского «Я видел Рим, Париж и Лондон...».

Поэта *Константина Константиновича Случевского* (1837—1904) символисты рассматривали как своего предшественника. Они постоянно посещали литературные вечера («пятницы»), которые устраивались на квартире Случевского с конца 1898 г. и продол-

жались и после его смерти. На этих собраниях бывал и Брюсов (см. *Дневник*, с. 54—57 и др.).

Стр. 231. *Аарон* — библейский персонаж, брат и сподвижник Моисея (см. т. 1, с. 591; т. 2, с. 411 наст. изд.). *Мефистофель, «Односторонний человек»* — лирические персонажи поэтических циклов Случевского «Мефистофель» и «Из дневника одностороннего человека». *Стихи Случевского подверглись жестоким нападкам...* — Имеются в виду, вероятно, критические статьи и пародии на Случевского в журналах демократического направления «Искра», «Будильник» в начале 1860-х годов.

Стр. 233. «*Правительственный вестник*» — петербургская официальная ежедневная газета (1869—1917), редактором которой Случевский был в 1891—1902 гг.

Н. Минский. Опыт характеристики (стр. 235)— *В*, 1908, № 7, под псевдонимом В. Бакулин и с названием «Поэзия Н. Минского». В *ДБ* — с небольшими изменениями.

Н. Минский (Николай Максимович Виленкин, 1855—1937), начавший свою поэтическую деятельность как гражданский демократический поэт, был одним из зачинателей символизма в России. С начала 1900-х годов интерес символистов к нему резко понизился. Руководимый Брюсовым журнал «Весы» почти не привлекал Минского к сотрудничеству и занял по отношению к нему критическую позицию (см. анонимную заметку Брюсова «Сапожник, пекущий пироги».— *В*, 1906, № 12; ср. ответ Минского в журнале «Перевал», 1907, № 4).

Скептическую оценку Брюсова поэзии Минского разделял и Блок, давший своей рецензии на «Полное собрание сочинений» Минского название «Холодные слова» (1908.— Собр. соч., т. 5, с. 277—284). Для сравнения приводим раннее высказывание Брюсова о Минском (в предисловии к неосуществленной работе о современной поэзии, 1896): «Минский, подобно Мережковскому, начинал свое писание как тенденциозный писатель. Подобно Мережковскому, он повернулся последнее время к символизму. К сожалению, Минский понимает символизм как аллегорию и это во многих отношениях дурно отозвалось на его последних поэмах «Город сестер» и «Забвение и Молчание». Характерная особенность Минского — преобладание идей. ⟨...⟩ Величайший недостаток Минского — это то, что он плохо владеет стихом, а может быть, даже и русским языком. Его стих груб, громоздок и никогда не обладает певучестью» *(ГБЛ)*.

Стр. 235. *Лишь бы хоть как-нибудь было излито...* — Из стихотворения Надсона «Это не песни — это намеки...».

Стр. 237. *И погибнет Ваал!* — Из стихотворения Надсона «Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат...».

Стр. 238. *В своих статьях ...*— Брюсов, вероятно, имеет в виду предисловие Минского к его переводу драмы Метерлинка «Слепые» (*СВ*, 1894, № 5), в котором Минский высказал чуждую Брюсову мысль об обязательном наличии в символистском произведении двух планов: реального (внешнего) и подразумеваемого.

Стр. 239. *Д. В. Философов* (1872—1940) — публицист и литературный критик идеалистического направления, единомышленник Мережковского.

Стр. 241. *За последние годы...*— Имеется в виду 1905 г., когда Минский принял участие в организации газеты «Новая жизнь» и числился ее «редактором-издателем». Фактически руководителем газеты был В. И. Ленин. В газете был напечатан «Гимн рабочих» Минского. В символистских кругах иронически отнеслись к сотрудничеству Минского с социал-демократией. Это сотрудничество, лишенное прочных идеологических оснований, быстро прекратилось (см.: Н. Минский. История моего редакторства.— В его кн.: «На общественные темы». СПб., 1909, с. 193—199).

Иван Коневской. Мудрое дитя (стр. 242).— *МИ*, 1901, № 8—9 под названием «Мудрое дитя (памяти Ив. Коневского)». В этой редакции статья отчасти имела характер некролога. Во второй, значительно измененной редакции вошла как вступление в книгу И. Коневского «Стихи и проза» (М., 1904). Третья, сокращенная редакция — в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» (СПб., 1909). В *ДБ* — четвертая редакция, отличающаяся от второй лишь присоединением постскриптума. Пятая, значительно расширенная, редакция—в «Русской литературе XX в.» под ред. С. А. Венгерова (т. I, 1914). Выражение «мудрое дитя» было употреблено Брюсовым еще в 1898 г. в набросках очерка поэзии *И. Коневского* (Ивана Ивановича Ореуса, 1877—1901).

Стр. 242... *новы Все впечатленья бытия.*— Из стихотворения Пушкина «Демон».

Стр. 243. «*Мечты и думы*» (1900) — сборник стихотворений И. Коневского.

Стр. 244. *Майя* — термин древнеиндийской философии, обозначающий иллюзорность, призрачность мира.

Стр. 246. *К одному из самых задушевных своих стихотворений.*— Имеется в виду стихотворение Коневского «Спор». В формуле «*Kein Subject ohne Object*» Шопенгауэр утверждал соотнесенность субъекта и объекта в процессе познания.

Стр. 248. *Ж. Лафорг* (1860—1887) — французский поэт-символист. Поэзию Лафорга характеризует крайний субъективизм, сниженная лексика, ломка привычных форм стиха. Лафоргу посвящена статья Коневского «Предводящий протест новых поэтических движений» (1897).

К. Д. Бальмонт (стр. 250).

Статья первая. Будем как солнце! (стр. 250) — *МИ*, 1903, № 7—8. Для *ДБ* значительно переработана: вступительная часть перенесена в «Приложение» к книге, резко усилена полемическая сторона рецензии, опущены некоторые комплиментарные замечания. В результате переработки статья утратила тот «панегирический характер», который был с неодобрением отмечен Блоком в его рецензии на «Собрание стихов» Бальмонта (1905.— Собр. соч., т. 5, с. 546). Ср. также отзывы Блока о сборнике «Будем как солнце!» (Собр. соч., т. 5, с. 528—530, 546).

«Проблема» Бальмонта давно занимала Брюсова. Он писал о Бальмонте больше, чем о ком-либо из современных ему поэтов. Он видел в Бальмонте не только одного из «столпов» русского символизма, не только поэта, ранее других «старших символистов» вступившего в стадию кризиса, но и своего литературного соратника, а отчасти и соперника. Отношение Брюсова к Бальмонту связано с развитием эстетических взглядов Брюсова, с судьбой его личной дружбы с Бальмонтом, завязавшейся в 1894 г., и, наконец, с расцветом и распадом символизма как литературной школы.

Отношение Брюсова к Бальмонту не было однозначным. Высоко оценивая его поэзию (см. *Дневник*, с. 30, 41, 50), он вместе с тем еще в 1890-х годах с большой резкостью отмечал ее недостатки. «...Трудно вообразить себе что-либо более пошлое, более избитое, чем настроения, волнующие Бальмонта»,— писал Брюсов в неопубликованной статье «Наши поэты» (*ГБЛ*).

Комментируемая статья представляет собой не только наиболее положительную из всех оценок Брюсовым Бальмонта, но и некий рубеж, за которым начиналась новая стадия литературных отношений обоих поэтов (см. последующие статьи о Бальмонте, а также статью «Право на работу» в наст. томе).

«Твоя самая сильная книга: «Горящие здания»,— писал Брюсов Бальмонту 16/29 декабря 1906 г.— Твоя самая полная книга: «Будем как солнце». После них начинается падение Бальмонта, сначала медленное, потом мучительно стремительное» *(ГБЛ)*. Последней, подытоживающей, оценкой Бальмонта является статья Брюсова «Что же такое Бальмонт?» (см. в наст. томе). Ср. краткое обозрение пути Бальмонта в статье Блока «Бальмонт» (1909.— Собр. соч., т. 5, с. 372—374).

Стр. 250. *Желаю все во всем так делать.*— Из стихотворения А. Добролюбова, по-видимому, не напечатанного.

Стр. 252. *Моисеев жезл...*— По библейскому преданию («Исход» 17, 5—6), коснувшись чудесным жезлом скалы, Моисей добыл воду

и напоил свой народ в пустыне. *Ты хочешь проклинать, рыдая и стеня...*— Из стихотворения Фета «Муза».

Стр. 255. *Восторг и исступление.*— Из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 2, кн. 6, гл. 3 — «Из бесед и поучений старца Зосимы»). *Хоры стройные светил.*— Из поэмы Лермонтова «Демон». *Облаков неуловимых волокнистые стада.*— Там же. *Льни ты хотя б к преходящему...*— Из стихотворения Фета «О, не вверяйся ты шумному...». *Безумный Эдгар* — Эдгар По. *Эшер* — герой его рассказа «Падение дома Эшеров». *Эгей* (*Брат Береники*) — персонаж рассказа Эдгара По «Береника».

Стр. 256. *На воздушном океане.*— Из «Демона» Лермонтова. *Р. Демель* (1863—1920) — немецкий писатель-модернист. *Г. Д'Аннунцио* (1863—1938) — итальянский писатель-модернист.

Стр. 257. *Пока не требует поэта...*— Из стихотворения Пушкина «Поэт». *Трезвою силой ума.*— Из стихотворения Фета «Е. Д. Дункер».

Вторая статья. Куст сирени (стр. 259) — *В*, 1905, № 4. См. прим. к первой статье о Бальмонте в наст. томе. А. Белый, положительно оценивая ранние сборники Бальмонта: «В безбрежности» (М., 1895), «Тишина» (Пб., 1897), «Горящие здания» (М., 1900), считал, что «Только любовь» «не является ⟨...⟩ новым взлетом в вышину» (*В*, 1904, № 3). «Литургию красоты» он назвал «трудновоспринимаемой» (*ЗР*, 1906, № 1). Ср. также критические отзывы Блока о «Собрании стихов», сборниках «Только любовь» и «Литургия красоты» (Собр. соч., т. 5, с. 528—530, 545—552, 581—584).

Стр. 262. *По ту сторону добра и зла* — этическая позиция ницшеанского «сверхчеловека».

Стр. 264. *Крылатый вздох.*— Из стихотворения Баратынского «Недоносок».

Третья статья. Злые чары и Жар-птица (стр. 265) — *В*, 1905, № 12; 1907, №№ 1, 10. См. прим. к первой статье о Бальмонте в наст. томе.

«В «Злых чарах» тщетно порой узнаешь прежнего Бальмонта...— писал Брюсов Бальмонту 16/29 декабря 1906 г.— Что же такое «Жар-птица»? Книга, в которой много неудачных и ненужных подделок под народную поэзию, в которой очень хороши названия и эпиграфы отделов и в которой есть ряд прекрасных, вечно прекрасных стихотворений...» *(ГБЛ)*. Бальмонт не был согласен с брюсовской оценкой сборника «Жар-птица»: «...тебе ли говорить о понимании, до глубины, Русской Стихии, этой Великой Деревни,— писал он Брюсову 6 января 1907 г.,—ты проклят городом и отравлен им» *(ГБЛ)*. Высокая оценка «Фейных сказок» Брюсовым совпала с мнением других поэтов-символистов. А. Белый писал: «Поболь-

ше бы нам таких песен, почаще бы нам улыбок и свежей грусти предзакатной» (*ЗР*, 1906, № 1). «Поэзия Бальмонта не стареет,— писал Блок в рецензии на «Фейные сказки».— После некоторого перелома она опять распустилась пышно и легко» (Собр. соч., т. 5, с. 618). Отрицательный отзыв Блока о сборниках «Злые чары» и «Жар-птица» см. в его статье «Бальмонт» (1909.— Собр. соч., т. 5, с. 373). Ср. другой отзыв Блока об этом сборнике в статье «О лирике» (1907.— Собр. соч., т. 5, с. 136—141).

Стр. 268. *Неужели это стихи? Можно сомневаться.*— Из рецензии Бальмонта на бунинский перевод «Манфреда» Байрона (*В*, 1904, № 2).

Стр. 269. *Магабхарата* — древний индийский эпос. *А. Поп* (1688—1744) — английский поэт-классицист. *Д. Макферсон* (1736—1796) — шотландский поэт, автор поэм, приписанных им мифическому барду древней Шотландии Оссиану.

Стр. 270. *Ахилл* и *Гектор* — герои «Илиады». *Исследование П. Д. Голохвастова* (1839—1892).— Имеется в виду статья «Законы стиха русского народного и нашего литературного» (*РВ*, 1881, № 12).

Стр. 274. *Под броней, с простым набором.*— Из стихотворения А. К. Толстого «Илья Муромец».

Четвертая статья. Зеленый вертоград и Хоровод времен (стр. 276) — *В*, 1906, № 9; 1908, № 12; *РМ*, 1909, № 4. Рецензия в *В*, 1908, № 12, заканчивалась следующим постскриптумом:

«Ввиду некоторых журнальных заметок и частных писем, полученных мною, считаю нужным прибавить несколько строк pro domo mea.

Я нисколько не имею притязаний быть непогрешимым в своих критических оценках. Напротив, я уверен, что критика современников всегда роковым образом близорука. Полагаю, что и я не умею избежать, в своих оценках, ошибок и промахов, которые будут совершенно явны следующему за нами поколению. Но думаю, что эти ошибки и промахи не зависят нисколько от того, что я разбираю книги писателей «одного со мной лагеря». Напротив, чтобы судить о чем-либо, необходимо стоять с ним на одной почве. Спор только тогда может быть плодотворным, когда оба спорящие согласны в каких-либо основных положениях. ⟨...⟩ Замечу еще, что я говорю о критике, старающейся дать оценку объективную и потому основанную тоже на объективных данных. К критике субъективной, критике лирической, стремящейся интуитивно угадать внутренний смысл произведения и интуитивно воссоздать целостный образ художника,— мои слова, конечно, не относятся. Написать, по поводу данного произведения, несколько лирических страниц,

это, быть может, цель, достойная истинного художника, но я бы предложил не называть это дело «критикой». См. прим. к первой статье о Бальмонте в наст. томе. Блок дал «Зеленому вертограду» уничтожающую оценку: «Это почти исключительно нелепый вздор, просто — галиматья» (статья «Бальмонт», 1909.— Собр. соч., т. 5, с. 374).

Стр. 277. *Хлысты*—религиозная секта, получившая известность своими мистико-эротическими радениями.

Стр. 278. *Ревет ли зверь в лесу глухом.*— Из стихотворения Пушкина «Эхо».

Стр. 279. *Тесный круг подлунных впечатлений.*— Из стихотворения Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...».

Е. М. Тарасов (1882—1943) — поэт демократического направления, активный участник революционного движения. *Амари* — псевдоним М. О. Цейтлина, московского литератора.

Федор Сологуб. Как поэт (стр. 283) — *РМ*, 1910, № 3 (рецензия на первый том Собрания сочинений Сологуба, изд. «Шиповник»). Для *ДБ* значительно расширена.

Один из первых русских символистов, крайний индивидуалист — декадент Федор Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников, 1863—1927) начал свой литературный путь стихотворениями и стихотворными переводами. В дальнейшем, не оставляя поэзии, он создает новеллы, драмы и несколько романов, лучший из которых «Мелкий бес». В этих романах, в «Политических сказочках» Сологуб выступает как обличитель пошлости и косности современной ему русской действительности.

В среде символистов Сологуб, как крупный поэт, пользовался большим уважением. Он стоял в символизме особняком, не примыкая ни к одной из группировок.

Поэзия Сологуба привлекла внимание Брюсова еще в конце прошлого века. «Со времени Вашей «Первой книги» Вы сделали значительный шаг на пути к оригинальности,— писал он Сологубу 6 ноября 1896 г.— На мой взгляд, важнее всего в Вашей поэзии личность поэта; в этом отношении Вы вполне противоположны А. Добролюбову: у него личность исчезает в свободной, отвлеченной поэзии, Вы же в поэзии ищете только средства «сказаться душой». Вот почему меня не слишком мучит форма Ваших стихотворений, хотя она далека от совершенства. Много раз буду я перечитывать Ваши стихотворения, которые даровали нам еще новый мир в бесконечности искусства» *(ГБЛ)*. Дооктябрьскую поэзию Сологуба Брюсов оценивал очень высоко (см. также рецензию на сборник Сологуба «Пламенный круг».— *В*, 1908, № 6). Одобрительно он отозвался о «Книге сказок» (М., 1905.— *В*, 1904, № 11). Романы

Сологуба, в которых сказались его реалистические и бытописательские тенденции, прошли мимо внимания Брюсова-критика. К творчеству Сологуба послеоктябрьского периода Брюсов относился с явным неодобрением (см. статью «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» в наст. томе). Комментируемая статья является наиболее развернутым высказыванием Брюсова о Сологубе. «Мною написано о Федоре Кузьмиче несколько заметок, которые напечатаны частью в «Весах», частью в «Русской мысли»,— писал он жене Сологуба А. Н. Чеботаревской 6 мая 1911 г.— Все они довольно незначительны ⟨...⟩. Несколько более серьезный очерк поэзии Федора Кузьмича будет помещен в моей книге «Далекие и близкие», которая в настоящее время печатается» *(ИРЛИ)*.

Стр. 283 . ... *уклоны, Перепевные, гневные, нежные звоны.*— Из стихотворения Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...».

Стр. 284. *Необщее выражение.*— Из стихотворения Баратынского «Муза».

Стр. 285. *Северное небо, светлый юг.*— Намек на стихотворение Бальмонта «Из-под северного неба».

Стр. 287. *«Ловить человеков».*— Перефразировка евангельского афоризма (Евангелие от Матфея, 4, 19). *Лилит (библ.)* — имя ночного духа; в позднейших толкованиях Библии — первая жена Адама, мать исполинов, упоминаемых в библейской книге «Бытие».

Стр. 289. *Шиллер рассказывал о Кассандре.*— Брюсов имеет в виду балладу Шиллера «Кассандра». *Сологуб, рассказывая нам о Тезее, о Ариадне, о медном змие.*— Имеются в виду стихотворения «Ариадна» и «Медный змий». *Лигой* — река в созданной поэтической фантазией Сологуба земле Ойле, которую освещает звезда Маир (см. цикл Сологуба «Звезда Маир»).

Вячеслав Иванов. Андрей Белый (стр. 291).

I. «Кормчие звезды» (стр. 291) — *НП*, 1903, № 3. Для *ДБ* значительно расширена.

Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) — видный поэт и крупнейший теоретик русского символизма, представитель «второго поколения» символистов, противопоставлявший себя, как и они, крайнему индивидуализму и эстетизму «декадентов» («старших символистов»). На его развитие оказали влияние идеи Вл. Соловьева, философия Платона и Ницше. Познакомившись с В. Ивановым в 1903 г. в Париже, Брюсов вскоре привлек его к участию в «Весах». Сотрудничая в этом журнале много лет (с перерывами), В. Иванов, представляя в нем религиозно-мистическую линию в русском символизме, расходился с Брюсовым во взглядах на искусство. После закрытия «Весов» оба поэта заняли противоположные литературные

позиции (см. статью Брюсова «О «речи рабской», в защиту поэзии» и прим. к ней в наст. томе).

Особый интерес в рецензии на «Кормчие звезды» представляет ее вступительная часть, посвященная проблемам поэтического мастерства, чрезвычайно характерная для литературной позиции Брюсова. Выраженной в этой рецензии высокой оценке поэзии В. Иванова Брюсов оставался верен надолго, хотя его религиозно-мистическое мировоззрение было ему чуждо.

В поэтическом творчестве Иванова Брюсов видел многие неприемлемые для себя стороны. Это нашло отражение в рецензиях Брюсова, включенных в книгу «Далекие и близкие», и — в большей степени — в его отзыве на вторую книгу «Cor Ardens» (*РМ*, 1912, № 7). Замаскированным нападением на Иванова можно считать отрицательную рецензию Брюсова на книгу последовательницы этого поэта Аделаиды Герцык (см. в наст. томе. Ср. хвалебный отзыв В. Иванова о сборнике Герцык — *Ап*, 1910, № 7). Критическая переоценка достижений символизма, произведенная Брюсовым после Октября, частично коснулась и творчества В. Иванова (см. статью «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» в наст. томе). Именно тогда трагедия В. Иванова «Прометей» воспринимается Брюсовым как характерный образец «творчества в пустоте» (*ХС*, 1921, № 2).

В. Иванов был не удовлетворен брюсовским разбором его первой книги. «Как больно мне видеть,— писал он Брюсову 14 февраля 1911 г.,— что ты поныне поддерживаешь мнения, высказанные тобой когда-то о «Кормчих звездах» (*ГБЛ*. Текст письма сообщен С. С. Гречишкиным и А. В. Лавровым). Положительный отзыв Блока о «Кормчих звездах» см. в его статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905.— Собр. соч., т. 5, с. 11—18).

Стр. 292. *Ш. О. Сент-Бёв* (1804—1869) — французский поэт и критик, теоретик романтизма, историк французской литературы, один из основателей психо-биографического метода, создатель ряда литературных портретов французских писателей. *Утонченной жизни цвет.*— Из стихотворения Фета «На книжке стихотворений Тютчева».

Стр. 293. «*Instrumentation verbale*» *Рене Гиля.*— Брюсов имеет в виду теорию французского поэта Р. Гиля, который уподоблял отдельные звуки языка инструментам оркестра. *Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни.*— Из трагедии Пушкина «Борис Годунов».

Стр. 294. *Природа делает певца, а не ученье.*— Из сатиры И. Дмитриева «Чужой толк».

Стр. 295. *Строфы алкеевские и сапфические.*— То есть созданные древнегреческими лириками (VII—VI вв. до н. э.) Алкеем и Сапфо.

Стр. 296. *Новейшие исследования...* — Имеется в виду книга английского этнолога Д. Д. Фрэзера (1854—1941) «Золотая ветвь» (1890).

Стр. 297. *Энигматические* — загадочные (от *греч.* ainigmatos — загадка). *Упанишады* — древнейший индийский религиозно-философский и литературный памятник.

II. Золото в лазури и Прозрачность (стр. 300) — *В*, 1904, № 4.

Брюсов всегда ценил талант Белого и признавал исключительную оригинальность его личности. «Интереснейший человек в России»,— записывает он о Белом в октябре 1902 г. (*Дневник*, с. 122), а в *ДБ* расценивает Белого как «одну из замечательнейших фигур современной литературы» (с. 307 наст. тома). С горячим сочувствием Брюсов отозвался о «третьей симфонии» Белого «Возврат» (М., 1904).— *В*, 1904, № 12. Очень положительно, хотя и с некоторыми оговорками, Брюсов оценивает и сборник Белого «Урна» (см. рец. в наст. томе). Брюсов признавал также достоинства прозы Белого. Об этом свидетельствует не только появление его романа «Серебряный голубь» в «Весах» (1909, №№3—7, 10—12), но и попытка Брюсова напечатать другой роман Белого — «Петербург» — в журнале «Русская мысль», в котором он заведовал литературным отделом. «...Новый роман Белого,— писал Брюсов редактору «Русской мысли» П. Б. Струве в январе 1912 г.,— есть некоторое событие в литературе, интересное само по себе, даже независимо от его литературных достоинств» («Вопросы литературы», 1973, № 6, с. 318. Публ. И. Г. Ямпольского).

К мистическим увлечениям Белого и к его попыткам внести в оценку искусства религиозно-мистический критерий Брюсов относился сдержанно и насторожепно (см. статью Брюсова «В защиту от одной похвалы» и прим. к ней в наст. томе). В 1910 г. известный «раскол в символистах», подготовленный всем ходом развития символизма, оформил идейные и эстетические расхождения Брюсова и Белого (см. статью Брюсова «О «речи рабской», в защиту поэзии» в наст. томе и ответ Белого «Венок или венец».— *Ап*, 1910, № 11). См. также рецензии Брюсова на книги Белого: «Символизм» (М., 1910), напечатанную в *Ап*, 1910, № 11, под названием «Об одном вопросе ритма», и «Глоссалолия» (Берлин, 1922),— в *ПиР*, 1923, № 3.

Положительный отзыв Блока о сборнике В. Иванова «Прозрачность» см. в его статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) и в отдельной рецензии 1904 г. (Собр. соч., т. 5, с. 11—18 и 538—540).

III. Эрос (стр. 301) — *В*, 1907, № 2. См. прим. к статье «Кормчие звезды» в наст. томе.

Период наибольшей известности и популярности поэзии *Константина Михайловича Фофанова* (1862—1911) приходится на время, которое было названо П. Перцовым «фофановским периодом» русской поэзии (П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.— Л., 1933, с. 153). Этот период начался, по свидетельству Перцова, примерно в 1887 г. (год смерти Надсона) и окончился в середине 1890-х годов — с возникновением в России символизма. К концу «фофановского периода» относится раннее высказывание Брюсова о Фофанове в предисловии к неосуществленной работе о современной поэзии (1896): «Нет никакого сомнения, что его поэзия не может произвести такого впечатления, какое производят Мережковский и Минский (...). Но попробуйте когда-нибудь взять в руки какой-нибудь иллюстрированный журнал, что-нибудь глупое, вроде «Живописного обозрения»,— вы будете читать всех тех Афанасьевых, Лебедевых, Полонских, среди которых Аполлон Коринфский кажется поэтом — будете читать их и наткнетесь на стихотворение К. Фофанова, и вдруг из гнили и плесени — пахнет на вас весной, истинной поэзией, вдруг зажгутся розы и моря заплещут,— а душа воскреснет, возжаждя плакать и молиться. Да, Фофанов — истинный поэт — а это уже много» *(ГБЛ)*.

Лирика Фофанова с ее импрессионизмом, субъективизмом, с ее напевной мелодикой стояла в преддверии символизма. Поэт был литературным попутчиком символистов, сотрудничал с ними в журналах «Северный вестник», «Новый путь», в альманахе «Северные цветы». В начале 1900-х годов Брюсов писал Фофанову: «Юношеское увлечение, «влюбленность» (вот верное слово!) миновало, но осталось, может быть, лучшее — любовь, желание вновь и вновь становиться причастным дум и настроений, замкнутых в Ваших стихах. Никому из поэтов не обязан я так много за часы восторга и радости, как Вам (цит. по статье Г. Цуриковой «К. М. Фофанов» в кн.: «К. М. Фофанов. Стихотворения и поэмы». М.—Л., 1962, с. 36). Вскоре, однако, творчество Фофанова утратило для символистов свой прежний интерес.

Брюсову, кроме статьи, включенной в этот том, принадлежит также статья «К. М. Фофанов» в «Истории русской литературы XIX в.» под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского (т. 5. М., 1911), являющаяся значительно расширенным и переработанным вариантом комментируемой статьи.

II. Кипарисовый ларец (стр. 328) — *РМ*, 1910, № 6.

При жизни *Иннокентия Федоровича Анненского* (1856—1909) вышел всего лишь один сборник его стихотворений, оставшийся почти не замеченным современной критикой. «Кипарисовый ларец»

был издан посмертно сыном Анненского, поэтом В. Кривичем. И. Анненскому принадлежат стихотворные трагедии на сюжеты древнегреческих мифов и переводы стихотворений французских символистов. Им переведены все трагедии Еврипида. Свои критические статьи Анненский объединил в двух сборниках: «Книга отражений» (Пб., 1906) и «Вторая книга отражений» (Пб., 1909).

И. Анненский, крупнейший поэт, близкий к символизму, держался особняком от символистских литературных кругов. С. Городецкий упрекал символистов в том, что они недооценили, «проглядели» Анненского (*Ап*, 1913, № 1, с. 47). На полях указанной страницы статьи Городецкого Блок сделал следующее замечание: «Анненский, еще никому не известный и писавший под псевдонимом «Никто», был отмечен Брюсовым в «Весах» и мной в газете «Слово» в 1905 году» (П. А. Кузьмищевский. Пометки А. Блока на манифестах поэтов-акмеистов.— «Ученые записки Ивановского гос. пед. института», т. XII. Филологические науки, вып. 3. 1957, с. 125). Упоминая отзыв Брюсова, Блок имел в виду его сочувственную рецензию на «Тихие песни» Анненского (*В*, 1904, № 4, под псевдонимом Аврелий). Кроме указанных отзывов, имеется еще положительная рецензия Брюсова на трагедию Анненского «Фамира Кифаред» (*РМ*, 1913, № 7).

Стр. 328. *Лица необщим выраженьем.*— Из стихотворения Баратынского «Муза».

III. Нечаянная радость (стр. 329) — *В*, 1907, № 2. См. прим. к статье «Александр Блок» в наст. томе.

Стр. 330. *Властно замкну я в жемчужины слова...*— Из стихотворения И. Коневского «Воскресенье» («Стихи и проза», М., 1904, с. 2).

IV. Снежная маска (стр. 330) — *В*, 1907, № 5. См. прим. к статье «Александр Блок» в наст. томе.

Стр. 330. *Эпизод его жизни.*— Из драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (слова скульптора Арнольда Рубека во втором действии).

Сергей Городецкий. Сергей Кречетов (стр. 332).

I. Ярь (стр. 332) — *В*, 1907, № 2 — в составе обзора «Новые сборники стихов». Поэт *Сергей Митрофанович Городецкий* (1884—1967) в начале своей литературной деятельности выступал как один из активнейших представителей символизма. Он примыкал к петербургским литераторам, которые группировались вокруг В. Иванова и отмежевались от московских символистов во главе с Брюсовым. К этому периоду относятся его первые сборники — «Ярь», «Перун», «Дикая воля». Впоследствии Городецкий примкнул к акмеизму и был одним из основателей «Цеха поэтов». Незадолго до 1917 г.

он сблизился с группой крестьянских поэтов, в которую входили Есенин, Клычков, Клюев и др. После Октябрьской революции Городецкий — один из известных советских поэтов, член КПСС. «Ваши критические строки в «Весах»,— писал Городецкий Брюсову 21 февраля 1907 г.,— для меня лекции поэтики» *(ГБЛ)*. И позже, 6 апреля 1907 г.: «Статья об Яри драгоценна для меня всеми драгоценностями Вашей критики» *(ГБЛ)*.

II. П е р у н (стр. 333) — *В*, 1907, № 10 — в составе обзора «Новые сборники стихов». См. прим. к рецензии «Ярь» в наст. томе. В противоположность Брюсову, Блок не усматривал во втором сборнике Городецкого утраты поэтических позиций, завоеванных в «Яри» (см. его статью «О лирике», 1907.—Собр. соч., т. 5, с. 145—150).

Стр. 333. «*Жар-птица*» — сборник стихотворений Бальмонта (М., 1907).

Стр. 334. «*Богоборство*» *Вяч. Иванова.*— Имеется в виду, вероятно, трагедия Иванова «Тантал». *Человек* (1903) — поэма в прозе М. Горького. О литературных отношениях Брюсова и Горького см.: А. Ильинский «Горький и Брюсов» (*ЛН*, т. 27/28, с. 639—660; Э. С. Литвин «Горький и Брюсов» (Труды Ленинградского библиотечного ин-та, 1957, т. 2, с. 79—100); в кн.: К. Д. М у р а т о в а. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, гл. 4.

Стр. 335. *Клялся и поручился небу я.*— Из стихотворения Вяч. Иванова «Порука».

III. Д и к а я в о л я (стр. 335) — *ДБ*. См. прим. к рецензии «Ярь» в наст. томе.

IV. А л а я к н и г а (стр. 336)— *В*, 1907, № 5—в составе обзора «Новые сборники стихов». Дата (1908), проставленная под рецензией в тексте *ДБ*,— ошибочна. *Сергей Кречетов* (Сергей Алексеевич Соколов, 1879—1936) — второстепенный поэт-символист, владелец конкурировавшего с издательством «Скорпион» издательства «Гриф» и редактор модернистского журнала «Перевал» (1906—1907). Брюсову принадлежит также рецензия на второй сборник Кречетова «Летучий голландец» (см. в наст. томе). Обе рецензии характерны для одного из направлений критической деятельности Брюсова: его борьбы с вульгаризаторами и эпигонами символизма. Такими вульгаризаторами и эпигонами Брюсову представлялись не только Кречетов, но и многие авторы, прежде всего печатавшиеся в альманахе «Гриф». «Гриф»,— писал Брюсов А. Белому 5 декабря 1903 г.,— (если только Вы, Бальмонт и Блок не создадите новый Гриф, ничего общего с прошлым не имеющий) — есть пародия на Скорпион, есть изнанка Скорпиона, его отброс» *(ГБЛ)*. (См. рецензии Брюсова на второй и третий выпуски «Грифа».— *В*, 1904, № 3; 1905, № 3. См. также письмо Брюсова к С. А. Соколову от

6 ноября 1903 г.— В. Брюсов. Избранные стихи. М.— Л., 1933, с. 134.) Блок в своих отзывах о сборниках Соколова-Кречетова также отметил эпигонский характер его поэзии. См. статью Блока «О лирике» (1907.— Собр. соч., т. 5, с. 158) и рецензию на сборник «Летучий голландец» (1909.— Собр. соч., т. 5, с. 653).

Стр. 337. *В небесном поле.*— Из стихотворения Пушкина «Ночь тиха, в небесном поле...».

V. Летучий голландец (стр. 337) — *РМ*, 1910, № 2. См. прим. к статье «Алая книга» в наст. томе. Общая оценка Блоком этого сборника (1909.— Собр. соч., т. 5, с. 653) в основном совпадала с брюсовской.

Стр. 338. «*Илья*» *Алексея Толстого* — баллада «Илья Муромец». *Можно ли писать таким образом...*— Из рецензии Баратынского на сборник стихотворений А. Муравьева «Таврида».

М. Кузмин, М. Волошин, Ю. Балтрушайтис и др. (стр. 340).

I. Сети (стр. 340) — *ДБ*.

Поэт, прозаик, драматург, переводчик и композитор, автор критических заметок *Михаил Алексеевич Кузмин* (1875—1936) в начале своего творческого пути примыкал к символизму, затем на некоторое время приблизился к акмеизму. Во многих своих произведениях Кузмин выступал как стилизатор литературных образцов, восходящих к поздней эллинистической культуре (александрийство), французскому XVIII в., древнерусскому религиозному творчеству. 15 февраля 1908 г. Брюсов писал Кузмину о сборнике «Сети»: «Если Вы позволите мне выразить свое мнение кратко и просто, я скажу: «Прекрасная книга» *(ГПБ)*. В № 6 «Весов» за 1908 г. была напечатана рецензия С. Соловьева на «Сети», не удовлетворившая Брюсова. «Мне немного досадно,— признавался он в письме Кузмину от 14 ноября 1908 г.,— что в «Весах» не я писал о «Сетях». Я сказал бы совершенно другое, чем было у нас сказано. И я считаю, что С. Соловьев, который вообще очень умный и любит Вашу поэзию, был к «Сетям» несправедлив» *(ГПБ)*. Ср. высокую оценку сборника «Сети» в рецензии Блока (1908)— Собр. соч., т. 5, с. 289—295.

Стр. 340. *Как уст румяных без улыбки...*— Из «Евгения Онегина» (3, XXVIII). *Его стакан не велик...*— Из стихотворного посвящения, которое А. Мюссе предпослал своей драме «Чаша и уста» (1832).

II. Максимилиан Волошин (стр. 341) — *РМ*, 1910, № 5.

Максимилиан Александрович Волошин (1877—1932) — поэт, близкий к символизму, переводчик, критик, художник, в начале своего пути ориентировался на традиции французского «Парнаса».

Брюсов познакомился с Волошиным в начале 1903 г., позже привлек его к участию в журнале «Весы». «Он умен и талантлив, не гениален»,— записал Брюсов свое мнение о Волошине в конце октября 1903 г. (*Дневник*, с. 135). Многолетние литературные отношения Брюсова и Волошина, их сотрудничество в одних и тех же символистских журналах и альманахах не исключали расхождений и споров, подчас довольно острых. Первая их дискуссия касалась переводов Верхарна, которые оба поэта одновременно публиковали в 1905 г. в различных периодических изданиях. Причиной второго полемического диалога между Брюсовым и Волошиным явилась статья Волошина «Валерий Брюсов» (газ. «Русь», 1907, 29 декабря). 4 января 1908 г. в газете «Русь» были опубликованы письмо-протест Брюсова против статьи Волошина и ответ на это письмо. Волошину принадлежит еще одна статья о Брюсове: «Город в поэзии Валерия Брюсова» («Русь», 1908, 22 января). В свою очередь, Брюсов откликнулся рецензией еще на один сборник стихотворений Волошина — «Anno mundi ardentis» (М., 1916).— *РМ*, 1916, № 6. Посылая эту рецензию, Брюсов писал секретарю журнала А. П. Татариновой: «Моя точка зрения на его (Волошина.— *Д. М.*; *Р. П.*) стихи *не* бесспорна» *(ИРЛИ)*. См. также: В. А. Мануйлов. Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин.— *Чтения*, *1971*, с. 438—474.

III. Ю. Балтрушайтис (стр. 342) — *РМ*, 1911, № 7 — в составе обзора Брюсова «Новые сборники стихов».

Русско-литовский поэт *Юргис Балтрушайтис* (1873—1944) принадлежал к группе символистов, объединившихся вокруг издательства «Скорпион» и журнала «Весы», и на этой почве был тесно связан с Брюсовым.

«Земные ступени» — первый сборник поэта. 27 мая 1914 г. Брюсов писал известному историку литературы С. А. Венгерову (1855—1920): «... не очень ценю стихи Юргиса Балтрушайтиса, в которых нахожу много выдумки и мало поэзии. Их напряженная отвлеченность меня скорее раздражает, чем восхищает» *(ИРЛИ)*.

IV. А. Кондратьев (стр. 343) — *РМ*, 1909, № 5.

Александр Алексеевич Кондратьев (1876—?) — поэт, примыкавший к группе «Весов». Начал писать под влиянием И. Анненского, бывшего учителем и директором гимназии, в которой учился Кондратьев (см. письмо Кондратьева Брюсову от 28 марта 1906 г.— *ГБЛ*). Брюсов состоял в переписке с Кондратьевым в 1906—1919 гг., написал одобрительную рецензию на его книгу «Л. К. Толстой» (СПб., 1912) — *РМ*, 1912, № 1.

V. Искус (стр. 344) — *РМ*, 1910, № 2. *Виктор Викторович Гофман* (1884—1911) — петербургский поэт-символист. Брюсову

принадлежит также благожелательная и вместе с тем требовательная рецензия на первый сборник Гофмана «Книга вступлений» (М., 1904).— *В*, 1905, № 1.

VI. Сквозь призму души (стр. 346) — *В*, 1906, № 7. *Александр Антонович Курсинский* (1873—1919) — поэт и прозаик, активный сотрудник символистского книгоиздательства «Гриф» и журнала «Золотое руно», которые находились в неприязненных отношениях с «Весами» и издательством «Скорпион». Эта рецензия — одно из ранних свидетельств роста критического отношения Брюсова к поэтике символизма.

Юрий Сидоров, В. Поляков, Н. Животов, А. Булдеев (стр. 347).

I. Стихотворения Ю. Сидорова и В. Полякова (стр. 347) — *РМ*, 1910, № 10.

Юрий Ананьевич Сидоров (1877—1909) и *Владимир Лазаревич Поляков* (1881—1905) — рано умершие поэты. Четыре стихотворения Ю. Сидорова посмертно были напечатаны в «Весах» (1909, № 4). Его сборник открывался тремя некрологическими очерками: А. Белого, Б. Садовского и С. Соловьева, в которых содержалась единодушно высокая оценка стихотворений поэта. «...Его юношеские опыты,— писал А. Белый,— свидетельствуют о таланте». О готовящемся сборнике Полякова и его биографии (участии в студенческом движении, в демонстрациях, о знакомстве с Блоком и т. д.) Брюсову сообщил А. А. Кондратьев в письме от 23 апреля 1906 г. *(ГБЛ)*. Блок, как и Брюсов, откликнулся на стихотворения Полякова отзывом (в статье «Противоречия», 1910.— Собр. соч., т. 5, с. 411—412).

Стр. 349. *Т. Гейнсборо* (1727—1788) — английский художник, портретист и пейзажист.

II. Клочья нервов и Потерянный Эдем (стр. 349) — *РМ*, 1910, № 4.

Н. Животов и *А. Булдеев* — авторы нескольких сборников стихотворений.

Сборник «Клочья нервов» Н. Животов прислал на отзыв Брюсову и в письме от 27 октября 1910 г. писал ему: «Благодарю Вас за рецензию, помещенную в апрельской книге Русской мысли. Следуя Вашим наставлениям, маэстро, я совсем не писал стихов. Все лето я отходил от морального краха, который устроил себе изданием «Клочьев нервов» *(ГБЛ)*.

Рецензия Брюсова на сборники Животова и Булдеева — одно из многочисленных выступлений Брюсова против вульгаризаторов и эпигонов символизма. См. также его рецензии на альманахи «Гриф» (*В*, 1904, № 3; 1905, № 3), сборники стихотворений С. Рафаловича и рассказов В. Голикова (*В*, 1904, № 5), сборник стихо-

творений А. Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» (*В*, 1904, № 7) и др.

Д. Ратгауз. Поэт банальностей (стр. 352) — *В*, 1906, № 5.

Даниил Максимович Ратгауз (1868—1937) — плодовитый поэт, начал литературную деятельность в 1890-х годах, автор многочисленных сборников. Статья Брюсова написана с той полемической заостренностью против писателей-эпигонов, которая была характерна для «Весов». См., например, рецензии Брюсова на «Новые стихотворения» (М., 1904) Ратгауза.— *В*, 1904, № 3; «Стихотворения» (СПб., 1905), «В лучах мечты» (М., 1906) А. Коринфского.— *В*, 1905, № 11. Ср. пренебрежительный отзыв Блока о Ратгаузе в статье «Литературный разговор» (1910.— Собр. соч., т. 5, с. 438).

Стр. 353. *И. Ойяма* (Ояма) (1842—1916) — главнокомандующий японскими войсками в Маньчжурии во время русско-японской войны 1904 г.

Стр. 354. *А. Н. Куропаткин* (1848—1925) — главнокомандующий русскими войсками во время русско-японской войны. *Ничего, ничего не ответила ты.*— Из стихотворения Фета «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...». *Благовонная ночь, благодатная ночь...*— первая строка стихотворения Фета без названия.

Стр. 355. *О, друг мой, скажи, что с тобою.*— Из стихотворения Фета «Шумела полночная вьюга...». *Но покачнулись тени ночи...*— Из стихотворения Полонского «Прошли и стали тени ночи...». *Всегда с тобой твой щит могучий...*— Из стихотворения Лохвицкой «Когда средь шепотов ночных...» («Стихотворения», т. III. СПб., 1900, с. 87). *Вся жизнь моя — великий, смутный сон.*— Из стихотворения Минского «Метемпсихоз» (Полн. собр. стихотворений, т. 4. СПб., 1907, с. 145). *Г. Фогелер* (1872—?) — немецкий художник, в 1900-х годах жил в Москве.

Стихи 1911 года (стр. 356).

I. Статья первая (стр. 356) — *РМ*, 1911, № 2, под названием «Новые сборники стихов».

Модест Людвигович Гофман (1887—1959) — поэт, критик, историк литературы, в будущем — исследователь Пушкина. *Сергей Клычков* (Сергей Антонович Лешенков, 1889—1940) — поэт «неокрестьянского» направления, близкий к символизму, после Октября — советский прозаик. *Владимир Иванович Парбут* (1888—1944) —поэт, акмеист. *Алексей Алексеевич Сидоров* (род. в 1891) — поэт, искусствовед, член-корреспондент АН СССР. *Дм. Рем* — псевдоним Алексея Алексеевича Баранова (1891—1920?). *Иван Иванович Тачалов* (1879—1929) — сибирский писатель из народа, поэт и прозаик. *Константин Шрайбер* — начинающий поэт (см.

рец. Блока на его сборник «Тихие кануны», 1909.—Собр. соч., т. 5, с. 656).

В неопубликованной статье «Наши поэты» (1896) Брюсов писал: «...Я единственный настоящий читатель современных русских поэтов. В самом деле, я читаю их всех — до поэтов «Родины» и даже до Ап. Коринфского включительно,— читаю стихи в журналах, в иллюстрациях и в приложениях, читаю все выходящие книги и «книги», сборники и собрания, выпуски и «тетради», читаю декадентов, символистов, переводчиков, пересказчиков и переписчиков чужого — словом, все, что печатается стихами на русском языке» *(ГБЛ)*. Брюсов действительно был исключительно начитан в современной поэзии и, говоря о ней, принимал во внимание не только творчество завоевавших известность поэтов-современников, но и всю поэтическую продукцию своего времени. Статья первая «Стихи 1911 года», как и последующая, интересна прежде всего как показатель разочарования Брюсова в модернистской индивидуалистической эстетике и его стремления ориентировать искусство на действительность. Это стремление было тогда же отмечено М. Горьким, писавшим Л. Андрееву в августе — октябре 1911 г.: «Уже и бывшие сторонники «чистого искусства» — вроде Брюсова — начинают жаловаться на разрыв поэзии с жизнью — поворотишко естественный, его надо было ожидать, конечно» (*ЛН*, т. 72, с. 320).

Незадолго до появления комментируемой статьи И. Эренбург писал Брюсову: «Милостивый государь, весной этого года Вы взяли на себя труд посмотреть мои стихи. Ваши указания послужили мне руководством в дальнейшей работе над стихом. Теперь я обращаюсь к Вам с просьбой прочесть мои стихи, изданные сборником. Я знаю, что это лишь ученические опыты, полные ошибок, часть которых я уже сознаю (...). Все же я прошу Вас ответить, есть ли в этих стихах мое? Есть ли в них raison d'être? Вы понимаете, почему я обращаюсь именно к Вам. Ваши книги были моими учебниками...» («Вопросы литературы», 1973, № 9, с. 193. Публ. Б. Сарнова).

М. Цветаева на критику Брюсова отвечала двумя полемическими стихотворениями под одним и тем же названием «В. Я. Брюсову» (в сборниках «Волшебный фонарь». М., 1912, и «Из двух книг». М., 1913). Приводим первое из них:

Улыбнись в мое «окно»,
Иль к шутам меня причисли,—
Не изменишь, все равно!
«Острых чувств» и «нужных мыслей»
Мне от бога не дано.

Нужно петь, что все темно,
Что над миром сны нависли ...
— Так теперь заведено.—
Этих чувств и этих мыслей
Мне от бога не дано!

(Цветаева писала об этом в очерке о Брюсове «Герой труда».)

Поэзия А.Н.Толстого привлекла внимание Брюсова за несколько лет до выхода в свет сборника «За синими реками». В августе 1908 г. молодой поэт писал своему отчиму А. А. Бострому: «За последние 2 недели устраивается ряд триумфов. Волошин, Бальмонт, Вал. Брюсов, Минский, Вилькина, Венгерова, Гольштейн сказали, что я — оригинальный и крупный талант» (цит. по кн.: В. Р. Щ е р б и н а. А. Н. Толстой. Творческий путь. М., 1956, с. 27).

Стр. 357. *А. П. Барыкова* (1839—1893) — поэтесса демократического направления, близкая к народникам. *А. С. Рославлев* (1883—1920) — поэт и прозаик либерально-демократического направления, испытавший влияние модернизма. «*Садок судей*» (1910) — первый в России коллективный сборник кубофутуристов (В. Каменский, В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, Е. Гуро и др.).

Стр. 360. *Прибегнуть,— много после Андрея Белого,— к образу «кубка».*— Имеется в виду четвертая «симфония» «Кубок метелей» (М., 1908) Белого.

II. С т а т ь я в т о р а я (стр. 367) — *РМ*, 1911, № 7, под названием «Новые сборники стихов». В *ДБ* отзыв о Ю. Балтрушайтисе, взятый из этой статьи, помещен самостоятельно. *Эллис* (Лев Львович Кобылинский, 1879—1947) — поэт-символист, критик и теоретик символизма, ближайший сотрудник Брюсова по журналу «Весы». *Бенедикт Константинович Лившиц* (1887—1939) — поэт, близкий к футуризму, и переводчик. *Виктор Иванович Стражев* (1879—1950) — поэт-символист и литератор, участник ряда модернистских изданий. *А. М. Федоров.*— См. прим. к статье «Поэты-реалисты» в наст. томе.

Отзыв Брюсова об «Электрических стихах» вызвал благодарность Северянина (в письме к Брюсову от 11 ноября 1911 г.— *ГБЛ*). См. также статью Брюсова «Игорь Северянин» и прим. к ней в наст. томе.

Стр. 367. *Пишите прозу, господа!* — перефразировка известных слов «строгого критика» в «Евгении Онегине» (4, XXXII): «Пишите оды, господа...».

Б у д у щ е е р у с с к о й п о э з и и. А н т о л о г и я к-в а «М у с а г е т» (стр. 370) — *РМ*, 1911, № 8.

«*Мусагет*» — московское издательство символистов (1910—1917), ставившее своей задачей теоретическое обоснование симво-

лизма. Оно возглавлялось Э. К. Метнером (1872—1936) и Андреем Белым. В «Антологию» были включены стихотворения тридцати поэтов, в той или иной степени связанных с символизмом. Блок в основном совпал с Брюсовым в оценке «Антологии». «...Зачем она?— писал он А. Белому 6 июня 1911 г.— Время альманахов прошло; я думаю, что это — лишняя книга. Талантливое движение, называемое «новым искусством», кончилось, т. е. маленькие речки, пополнив древнее и вечное русло чем могли, влились в него. Теперь уже есть только хорошее и плохое, искусство и не искусство. Потому, я думаю, и «смотров» довольно ...» (Собр. соч., т. 8, с. 344).

Стр. 371. *Ю. И. Верховский* (1878—1956) — поэт, примыкавший к символизму, пытавшийся использовать традиционные формы стиха, исследователь русской поэзии XIX в.

Стр. 372. *Б. А. Садовской* (1881—1952) — поэт, прозаик, критик, ярый противник революционно-демократической эстетики, историк литературы, близкий сотрудник «Весов». *Эллис.*— См. с. 626 наст. тома. *С. Раевский* (С. Н. Дурылин, 1877—1954) — критик, историк литературы, автор многих работ о литературе и театре. *Л. И. Столица* (1884—1934) — поэтесса, примыкавшая к символизму, стилизовавшая современный и языческий фольклор. *В. В. Бородаевский* (1876—1923) — поэт, близкий к символизму.

Стр. 373. *В. Ф. Ходасевич* (1886—1939) — поэт, критик, мемуарист, в начале своего творческого пути связанный с символистами. *Черубина де Габриак.*— Под этим мистифицированным именем в журнале «Аполлон» выступила поэтесса Е. И. Дмитриева (1887—1928). Мистификация была организована ею совместно с М. А. Волошиным. В реальность существования «Черубины» в то время многие поверили.

Приложение. Наши дни (стр. 374) — *МИ*, 1903, № 7—8.

Стр. 374. *Юноши, идущие впереди, уже кричат ...*— Здесь Брюсов использует образы, навеянные Библией («Исход»).— *Счастлив, кто посетил сей мир...*— Из стихотворения Тютчева «Цицерон». *Мы гребень встающей волны.*— Из стихотворения Брюсова «Мы».

Miscellanea (стр. 379). Готовя отдельное издание «Miscellanea», Брюсов писал во «Вступительных замечаниях» (1913) к замышляемой книге: «Этот сборник «Смеси» («Miscellanea») составился из того, написанного мною, что не могло войти в «Полное собрание» моих сочинений и переводов <...>. Отрывочные мысли, не развитые в целые статьи, возражения полемические и ответы моим критикам, заметки «на полях прочитанных книг», ответы на анкеты, «письма в редакции» по разным поводам и т. под.— вот содержание

этой книги. <...> План этой книги — отсутствие плана» (*ГБЛ*).

Отдельное издание «Miscellanea» не состоялось. Сохранившиеся в незначительном количестве архивные материалы, относящиеся к подготовляемой книге (черновые автографы и машинописные копии ряда заметок), не дают представления ни о порядке расположения в ней заметок, ни об их датировке. Можно лишь предположительно, основываясь на содержании, считать, что, например, заметки, напечатанные Брюсовым в журнале «София», 1914, № 6, под названием «Поэзия и проза. Размышления по поводу» были созданы одновременно с его критическим «диалогом» «Здравого смысла тартарары» (см. в наст. томе). По-видимому, в одно и то же время писались также заметка «История поэзии есть...» (IV, 4) и рецензия Брюсова на книгу И. Н. Розанова «Русская лирика» («София», 1914, № 6).

В настоящий том включены избранные заметки Брюсова (более половины) из числа опубликованных (прижизненно и посмертно) в различных изданиях: I — в журнале «София», 1914, № 6; II — в журнале «Москва», 1918, № 1; III — в альманахе «Эпоха», кн. 1, М., 1918; IV — там же, кн. 2, М., 1918; V — в журнале «Москва», 1920, № 4; VI — в журнале «Новый мир», 1934, № 10; VII — в журнале «Огонек», 1949, № 41; VIII — в *Избр. соч., II*. Помимо названных изданий, две заметки, относящиеся к «Miscellanea», были напечатаны в журнале «Весы», 1904, №№ 1, 10 (см. в *Избр. соч., II* с. 629).

Заметки, входящие в «Miscellanea», печатаются здесь соответственно датам их первой публикации. Нумерация римскими цифрами введена редакторами настоящего тома для удобства библиографических ссылок. Нумерация арабскими цифрами в большинстве случаев принадлежит Брюсову, а в угловых скобках произведена редакторами тома.

Стр. 380. *Название дано им не Тургеневым.*— В комментариях к тургеневским «Стихотворениям в прозе» (Полн. собр. соч., т. 13, М.— Л., 1967, с. 610—611) такое утверждение опровергается. *Поль Фор* (1872—1960) — французский поэт-символист.

Стр. 382. *Гегель в «Эстетике» заранее их осудил.*— См. «Эстетику», «Введение», гл. III (А. 2).

Стр. 387. *Калидаса* (прибл. V в.) — древнеиндийский поэт и драматург.

Стр. 389. *Нашелся критик, который яростно разбранил меня...*— Имеется в виду брошюра Ю. Айхенвальда «Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики» (М., 1910, с. 16). Ср. эпиграмму Брюсова на Айхенвальда в кн.: В. Брюсов. «Стихотворения и поэмы». Л., 1961, с. 563.

Стр. 392. *Сделалась тьма по всей земле.* — Из Евангелия от Луки (24, 44).

Стр. 395. *Ведь рифмы запросто со мной живут.*— Из поэмы Пушкина «Домик в Коломне».

Стр. 396. *На склоне черных лунных гор.*— Из стихотворения Эдгара По «Эльдорадо». *Алтарю, покрывалу, лингаму ...* Из стихотворения Сологуба «Разбудил меня рано твой голос, о Брама...» *Сижу ль меж юношей безумных ... Сквозь волнистые туманы ... Читатель ждет уж рифмы розы...*— Из стихотворений Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Зимняя дорога», романа «Евгений Онегин» (4, XLII).

Стр. 397. *Альфонс садится на коня...*— первая строка стихотворения Пушкина без названия. *И дуб низвергнул величавый... Прямым Онегин Чайльд-Гарольдом...*— Из стихотворения Пушкина «Аквилон» и романа «Евгений Онегин» (4, XLIV). *Пушкин жаловался.*— См. его «Путешествие из Москвы в Петербург».

Стр. 398. *Богатыря призра́к огромный ...* Из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила».

Стр. 399. *Для звуков сладких и молитв ...* Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

Стр. 402. *Георгий Чулков ... стал упрекать.*— См. его статью «Фауст и Мелкий бес» — газ. «Речь», 1908, 8 декабря.

Стр. 403. *Я долго жизнь рассматривал* — из стихотворения Брюсова «Презрение».

Стр. 404. *Порой опять гармонией упьюсь ...* — Из «Элегии» Пушкина («Безумных лет угасшее веселье...).

Право на работу (стр. 405) — *УР*, 1913, 18 августа.

Статья является ответом на две заметки Бальмонта о Брюсове. В первой — «Восковые фигурки» (рецензия на сборник рассказов Брюсова «Дни и ночи». М., 1913) — Бальмонт писал: «Обладая в поэзии весьма выразительным даром, беллетристического дарования он безусловно лишен. ⟨...⟩ Имея лишь внешнюю способность повествования, Брюсов бессилен изобразить в своих рассказах какое-либо живое лицо, какого-либо живого человека. Его лица суть литературные измышления ...» (*УР*, 1913, 29 июня). Во второй заметке — «Забывший себя» (рецензия на первый том Полного собрания сочинений и переводов Брюсова. Пб., 1913 и «Библиографию В. Брюсова». М., 1913) — Бальмонт, между прочим, обвинял Брюсова в том, что он в своем Собрании сочинений сделался «делопроизводителем своей славы», «исказителем поэтических дневников своей юности». Бальмонт уверял, что Брюсов в этом Собрании

сочинений хоронит себя: «Его способ, переиздавая их (стихи.— *Д. М.*; *Р. П.*), забивать их в гроб и добивать их вариантами и примечаниями, может заставить опасаться,— хочу думать, опасаться напрасно,— что Валерий Брюсов, как лирический поэт, близок к смерти». «Валерий Брюсов,— писал Бальмонт в той же рецензии,— есть поэт лирический. И сколько он ни писал критических статей и заметок, где он, вместо выяснения литературного лика тех, о ком он говорит, лишь произвольно подгоняет литературные факты под собственную мерку, так что эта критика не столько есть критика, сколько памфлет,— и несмотря на то, что он упорствует на сочинениях длинных, предлинных исторических романов,— он есть лирик, и лишь как таковой имеет право на серьезное внимание. В лирике он является не памфлетистом и стилизатором, т. е. компилятором-имитатором, а создал нечто свое, определенное, интересное, иногда сильное».

Значение статьи «Право на работу» выходит за рамки спора двух виднейших русских символистов о взаимных оценках. Столкновение литературных соперников и бывших друзей, Бальмонта и Брюсова, ярко выявляет два противоположных подхода к пониманию поэзии и поэтического мастерства. Оно демонстрирует в конечном счете два противоположных типа поэтов.

Стр. 408. ... *поэт Моложе, наивней ребенка.*— Из стихотворения Бальмонта «Зимой ли кончается год...».

Данте современности (стр. 409) — газ. «День», 1913, 25 ноября («Приложение»).

Появление статьи связано с приездом бельгийского поэта и драматурга Э. Верхарна (1855—1916) в Россию осенью 1913 г. Брюсов познакомился с Верхарном в 1908 г., во время поездки в Бельгию, вел с ним обширную переписку, выдержки из которой были им опубликованы в статье «Э. Верхарн. По письмам и личным воспоминаниям» (*РМ*, 1917, № 1). Ср. статью Брюсова «Литературная жизнь Франции» IV. Новые книги».— *РМ*, 1910, № 8. С творчеством Верхарна Брюсов познакомился еще в 1890-х годах. Оно оказало серьезное влияние на поэзию Брюсова, способствуя развитию в ней большой общественной, исторической темы, укрепляя ее урбанистическую основу и определяя опыты Брюсова в разработке «свободного стиха». Для всех печатных высказываний Брюсова о Верхарне характерна высокая оценка мятежного бельгийского поэта. Первую книгу своих переводов Верхарна — «Стихи о современности» — Брюсов выпустил в 1906 г., в период революционного подъема в России. Роль Брюсова как первого популяризатора Верхарна в России общепризнана. В предисловии к переводу «Поэм» Верхарна (П.—М., 1923, с. 10), выпущен-

ном Брюсовым за год до смерти, он называет Верхарна «поэтом Земли, как особого мира, поэтом, которым мы вправе гордиться перед гениями других планет».

Стр. 410. *На древе человечества высоком...* — первая строка стихотворения Тютчева без названия. *Рене Гиль.* — См. прим. к статье «Научная поэзия во Франции» в наст. томе.

Стр. 411. «*Мистик безбожия*» — название статьи З. Венгеровой о Верхарне (*НЛ*, 1904, № 2).

Стр. 413. *Лета шалунью — рифму гонят.* — Из «Евгения Онегина» А. Пушкина (6, LXIII).

Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме (стр. 417) — *РМ*, 1914, № 3.

Критический «диалог» Брюсова, наряду со статьей «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» (*РМ*, 1913, № 3), а также статьями «Год русской поэзии» (*РМ*, 1914, № 5) и «Игорь Северянин» (см. в наст. томе), является его основным высказыванием о русских футуристах в период их первых литературных выступлений. Футуризм возник и развивался как течение, противопоставлявшее себя символизму. Тем не менее Брюсов отнесся к нему гораздо снисходительнее, чем к акмеизму. Он даже противополагал футуризм и акмеизм, как явления «стихийное» и «тепличное». («Новые течения в русской поэзии. Акмеизм».— *РМ*, 1913, № 4). В «диалоге» сталкиваются разные точки зрения на футуризм. Авторская позиция приближается к примирительному мнению «Историка литературы». Не случайно суждения этого участника «диалога» о «содержании» и «форме» поэзии Брюсов повторяет в заметке «Поэзия и проза» («София», 1914, № 6), публикуемой в наст. томе в составе «Miscellanea».

Отношение Брюсова к различным направлениям внутри футуризма неоднородно. Преувеличенно высокую оценку он дает эгофутуристу Игорю Северянину, благожелательно он высказывается о поэтах группы «Центрифуга», отмечая цельность поэзии Н. Асеева и особенно выделяя лирику Б. Пастернака. Брюсов не только оставался верен своей высокой оценке Пастернака, но в последние годы жизни испытал влияние его творчества. Пастернак, в свою очередь, признавал свою общую зависимость от Брюсова (см.: Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 77—78).

Острие критики Брюсова было направлено против кубофутуристов (Велемир Хлебников, А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский и др.). Именно эту группу Брюсов имел в виду, когда в статье «Год русской поэзии» (*РМ*, 1914, № 5) писал, что футуризм «Ничего положительного (...) так и не дал,— по крайней мере за 2—3 года своего существования». Из группы кубофутуристов он выделил Маяковского: «У г. Маяковского много от нашего «край-

него» футуризма, но есть свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать. ⟨...⟩ ...как в маленьком сборнике г. Маяковского («Я». М., 1913.— *Д. М.*; *Р. П.*), так и в его стихах, помещенных в разных сборниках, и в его трагедии («Владимир Маяковский». М., 1914.—*Д. М.*; *Р. П.*) встречаются и удачные стихи, и целые стихотворения, задуманные оригинально» (*РМ*, 1914, № 5).

Последнее по времени развернутое высказывание Брюсова о футуризме, подытоживающее и вместе с тем вносящее некоторые значительные поправки в его более ранние суждения, см. в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» в наст. томе.

Стр. 417. «*Очарованный странник*», «*Мезонин поэзии*» — издательства, объединявшие «умеренных» футуристов.

Стр. 418. *Мне не смешно, когда фигляр презренный...*— Из трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (сцена 1). *Говорит анаколуфически.*— То есть с отступлением от грамматически правильной конструкции фразы. *Гнила культура, как рокфор.*— Из «Пролога» в разделе «Эгофутуризм» сборника И. Северянина «Громокипящий кубок».

Стр. 419. *Гартман фон Ауэ* (ок. 1170 — ок. 1210) — немецкий поэт-миннезингер и автор романов артуровского цикла.

Стр. 420. *Мы ничего не можем изменить в том факте...*— Из статьи С. Пшибышевского «Pro domo mea» (Полн. собр. соч., т. 6. М., 1910, с. 54).

Стр. 421. *Языкова прозябший хмель.*— Из стихотворения В. Иванова «Valerio vati» (II). *Царя властительно над долом.*— Из стихотворения Брюсова «Городу». *Amicus Plato* — афоризм, приписываемый Аристотелю.

Стр. 423. *Порфирий Оптациан* (IV в.) — древнеримский поэт, склонный к различным ухищрениям в области стихотворной техники.

Стр. 424. «*Слово как таковое*» — принцип «самоценности» поэтического слова, прозвучавший в названии сборника А. Крученых и Велемира Хлебникова (Пб., 1913). *И ты с беспечального детства...*— Из стихотворения Брюсова «Поэту».

Стр. 427. *Вот чем певец лишь избранный владеет.*— Из стихотворения Фета «Одним толчком согнать ладью живую...».

Стр. 428. *Новалис* (Фридрих фон Харденберг, 1772—1801) — немецкий поэт и прозаик, выдающийся представитель раннего немецкого романтизма.

А л е к с а н д р Б л о к (стр. 431).— В кн.: «Русская литература XX века», т. 2, ч. 2. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, с. 320—330.

Статья «Александр Блок» занимает главное место среди печатных высказываний Брюсова о Блоке.

В начале 1900-х годов Брюсов явно недооценивал Блока. «Он из мира Соловьевых,— писал Брюсов Перцову в 1902 г.— Он—не поэт» (П. П е р ц о в. Ранний Блок. М., 1922, с. 24). В рецензии на альманах издательства «Гриф» (М., 1905), в котором печатались стихотворения Блока, Брюсов с иронией называл его «маленьким метром» современной поэзии» (*В*, 1905, № 3). «Блок специализировался на том роде, который доставил ему успех в узком кругу почитателей поэзии,— списывает сам у себя, повторяет раз удавшиеся приемы, раз найденные образы»,— писал Брюсов в этой рецензии. С появлением «Балаганчика» отношение Брюсова к Блоку значительно изменилось (см. рецензию на сборник «Факелы», кн. I. СПб., 1906.— *В*, 1906, № 5). В 1907—1908 гг. Блок подвергался резкой критике со стороны своих бывших друзей, сотрудников Брюсова по «Весам», А. Белого и С. Соловьева, упрекавших его за измену ранним мистическим идеалам.

В противоположность А. Белому и С. Соловьеву, в рецензиях 1906—1912 гг. блоковская поэзия оценивается Брюсовым очень высоко (см. заметки «Нечаянная радость» и «Снежная маска», входящие в *ДБ*, а также рецензию «Александр Блок» — в наст. томе). Блок «не только поэт с ярко выраженной индивидуальностью, запечатленной им в ряде книг, получивших довольно широкую известность,— писал Брюсов в 1912 г.,— но и поэт живой, в своих новых стихах отражающий новые этапы своей духовной жизни, думающий и чувствующий за других, за своих современников, и им объясняющий их переживания» («Сегодняшний день русской поэзии».— *РМ*, 1912, № 7). Блок дорожил этими отзывами Брюсова. «Крепко жму Вашу руку за Ваш — такой драгоценный для меня — отзыв о «Нечаянной радости» в «Весах»,— писал он Брюсову 24 марта 1907 г.— ⟨...⟩ Ваши драгоценные для меня слова о «дне, а не ночи, красках, а не оттенках, полных звуках, а не криках...» я принимаю как пожелания Ваши и благодарю Вас за них со всею живой радостью» (Собр. соч., т. 8, с. 183—184). Отзываясь о рецензии Брюсова на «Снежную маску», Блок признавался в письме к А. Белому от 15—17 августа 1907 г.: «...почти не зная меня лично, он так тонко определил то, чего я сам бы не сумел...» (Собр. соч., т. 8, с. 195). Вызвавшие восхищение Блока слова рецензии о переживаниях героя «Снежной маски», «поднимающихся с ледяных полей души», при ее перепечатке в *ДБ* были Брюсовым исключены.

Статья «Александр Блок» написана Брюсовым в духе его рецензий 1906—1912 гг. Закончив ее, Брюсов сообщал С. А. Венгерову 8 января 1912 г.: «Не без труда написал я статью о Блоке:

трудно писать критическую статью о поэте, который еще жив, которого считаешь в числе своих друзей. Статья вышла невелика (немногим больше полулиста), но все свои мысли я в ней выразил: распространять ее мог бы я только фактически» *(ИРЛИ)*. 25 ноября 1915 г., отправляя Венгерову корректуру статьи с небольшими дополнениями, Брюсов писал: «...Кроме «Розы и Креста», я не знаю ничего значительного, что Блок написал бы за последнее время, и новейшие его стихи не очень пленяют» *(ИРЛИ)*.

После Октябрьской революции, когда для Брюсова наступила пора переоценки прошлого, пора эстетической и идейной перестройки,— его стремление к фронтальной ревизии современной поэзии повлекло за собой необоснованное усиление критического элемента и в оценках творчества Блока (см. рецензию на «Песню судьбы».— *ХС*, 1921, № 2, отзыв о «Двенадцати» и других произведениях Блока в гл. 2 статьи «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» — в наст. томе; ср. стихотворение Брюсова «Ночь с привидениями» в т. 3 наст. изд.).

Стр. 431. *За 12 лет своей сознательной жизни.*— См. прим. на с. 600 наст. тома.

Стр. 432. *С. Соловьев.*— См. прим. наст. тома, с. 616. *Вечная женственность ныне || В теле истленном на землю идет.*— Из стихотворения Вл. Соловьева «Das Ewig-Weibliche».

Стр. 443. *С бесстрашной искренностью.*— Эти слова Брюсова в 1919 г. были повторены Горьким в письме к поэту Д. Н. Семеновскому. «Блоку — верьте,— писал Горький,— это настоящий — волею божией — поэт и человек бесстрашной искренности» (Дм. Семеновский. А. М. Горький. Письма и встречи. М., 1940, с. 115).

Игорь Северянин (стр. 444) — «Критика о творчестве Игоря Северянина». М., 1916, где датирована июнем 1915 г.

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев, 1887—1941) в начале 1910-х годов возглавил группу поэтов, назвавших себя «эгофутуристами», и с этого времени приобрел широкую известность, не лишенную оттенка скандальности. Брюсов доброжелательно отзывался о поэзии Северянина 1910-х годов, хотя и видел ее серьезные недостатки, прежде всего — безвкусие (см. обзоры Брюсова «Новые сборники стихов».— *РМ*, 1911, № 7; «Сегодняшний день русской поэзии».— *РМ*, 1912, № 7; «Новые течения в русской поэзии. Футуристы».— *РМ*, 1913, № 3). В свою очередь, Северянин проявлял уважение к творчеству Брюсова. «Я ценю Вас, как — в свое время — новатора»,— писал он Брюсову 19 октября 1909 г., сообщая свои литературные планы *(ГБЛ)*.

Статья «Игорь Северянин» содержит высокую оценку творчества этого поэта. В послереволюционном обзоре Брюсова «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (см. в наст. томе) возобладала критическая тенденция.

Стр. 444. *«Громокипящий кубок»* (М., 1913) — сборник стихотворений И. Северянина. *Певец звезды Маир.*— Брюсов имеет в виду Ф. Сологуба и цикл его стихотворений «Звезда Маир». *Не тот поэт, кто рифмы плесть умеет.*— Из стихотворения Пушкина «К другу-стихотворцу». *И ты — поэт, и он — поэт.*— Из «Эпиграммы» Баратынского. *Озаряет голову безумца, гуляки праздного.*— Из трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (сцена 1).

Стр. 445. *Повеса, вечно праздный.* — Из стихотворения Пушкина «Юрьеву». *Посланник провиденья.*— Из стихотворения Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге ...».

Стр. 448. *В жемчужине слова.*— Из стихотворения И. Коневского «Воскресенье» (И. К о н е в с к о й. Стихи и проза. М., 1904, с. 2).

Стр. 449. *Старая сказка.*— Намек на стихотворение Гейне «Ein Jungling liebt ein Mädchen».

Стр. 451. *Ж. Делиль* (1738—1813) — французский поэт-классицист и переводчик античной поэзии. Переводу «Георгик» Вергилия Делиль предпослал обширный критический очерк (J. D e l i l l e «Œuvres, т. II, P., 1824).

Стр. 452. *Где разговоры эти слышат.*— Из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель».

Стр. 454. *Безумье вещее поэта.*— Из стихотворения Вл. Соловьева «Ответ на «Плач Ярославны».

Стр. 455. *Милый друг, я умираю...*— первая строка стихотворения Н. А. Добролюбова без названия.

Стр. 456. *В этот мир пришел, чтоб видеть солнце.*— Из стихотворения Бальмонта «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...». *Стих Пушкина* — «Анчар».

Стр. 458. *В просвещении стать с веком наравне.*— Из стихотворения Пушкина «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...»).

П р о л е т а р с к а я п о э з и я (стр. 459) — *ХС*, 1920, № 1. Редакцией *ХС* к статье Брюсова было сделано следующее примечание: «Редакция предполагает посвятить вопросу (о пролетарской культуре и поэзии.— *Д. М.*; *Р. П.*) несколько статей, в которых он был бы освещен с разных точек зрения. Заметка В. Я. Брюсова является лишь первой в ряду других».

В статье «Пролетарская поэзия» Брюсов называет работы, в той или иной степени отражающие позицию «Пролеткульта». Брюсов полностью принимает исходное утверждение идеологов «Пролет-

культа» (не противоречащее взглядам Ленина) о том, что пролетарская революция неизбежно приводит к возникновению пролетарской культуры. Но, соглашаясь с этой мыслью, Брюсов решительно не разделяет крайних выводов, сделанных из нее пролеткультовцами. Так, многие руководители «Пролеткульта» (в том числе Ф. Калинин и, особенно, П. Бессалько) явно недооценивали значение трудовой интеллигенции в строительстве пролетарской культуры и требовали полного отстранения ее от этого строительства. В таком же духе выступал и В. Фриче, обусловливающий принадлежность к пролетарской литературе пролетарским происхождением писателя (В. Ф р и ч е. Пролетарская поэзия. М., 1919). Брюсов категорически отрицал этот вульгарный взгляд на строительство пролетарской культуры, приведший органы «Пролеткульта» к кастовой замкнутости, осужденной Лениным в известном проекте резолюции «О пролетарской культуре», написанном 8 октября 1920 г. В этом проекте отвергались, как «теоретически неверные» и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать «автономию» Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п.» (В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 41, с. 337), (см. также: В. И. Л е н и н. Задачи Союзов молодежи.— Полн. собр. соч., т. 41, с. 298—318). Брюсов считал, что в развитии пролетарской культуры должны участвовать не только представители рабочего класса, но и представители сочувствующей пролетариату интеллигенции. В противоположность некоторым идеологам «Пролеткульта», но в полном согласии с Лениным, Брюсов признавал возможным успешный рост пролетарской культуры лишь при условии освоения революционным обществом всего накопленного человечеством культурного богатства. Ср. также примыкающую по своему содержанию к «Пролетарской поэзии» неоконченную работу Брюсова «Смена культур» (место нахождения автографа неизвестно; копия — в архиве Д. Е. Максимова). Выступая против статьи Брюсова, П. Рудокоп (П. И. Лебедев-Полянский) писал в журнале «Пролетарская культура» (1920, № 17—19). П. Лебедев-Полянский отвергал основную мысль Брюсова о том, что «новая культура всегда являлась синтезом нового со старым». «Всякий сознательный пролетарий,— писал он,— понимает, что эту мысль не докажешь не только на трех страницах, но и в целой книге. А злые языки утверждают еще, что В. Брюсов — коммунист».

Стр. 459. *Павел Карпович Бессалько* (1887—1920) — писатель и критик, один из руководителей и теоретиков Пролеткульта. *Федор Иванович Калинин* (1882—1920) — литературный критик, общест-

венный деятель, один из руководителей и теоретиков Пролеткульта. *Владимир Максимович Фриче* (1870—1929) — один из первых критиков-марксистов в России, историк литературы, искусствовед. Стремясь к социологическому анализу явлений литературы и искусства, Фриче в своих работах не сумел избежать упрощенных толкований и решений — в духе «вульгарного социологизма». «*Пролетарская культура*» — журнал, издававшийся ЦК Всероссийского совета Пролеткульта в 1918—1920 гг.

Смысл современной поэзии (стр. 465) — *ХС*, 1920—1921, № 2.

Статья «Смысл современной поэзии», наряду с критическим обзором «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (см. в наст. томе), представляет собой наиболее значительное обобщенное высказывание Брюсова о задачах советской поэзии и ее месте в истории русского поэтического творчества. В ней оформилось и заострилось подготовлявшееся еще в дооктябрьский период критическое отношение Брюсова к символизму и символистской поэтике, а также к акмеизму и раннему футуризму.

Стр. 467. *Н. Буало* (1636—1711) — французский поэт и критик, теоретик классицизма, автор знаменитой книги «Поэтическое искусство». *Сам свой высший суд.*— Из стихотворения Пушкина «Поэту». *Огюст Конт* (1798—1857) — французский философ, один из основоположников позитивизма.

Стр. 470. *Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством»...*— Брюсов имеет здесь в виду прежде всего Вяч. Иванова. *Эдда* — эпос скандинавских и германских народов.

Стр. 473. *Ф. Т. Маринетти* (1876—1944) — основоположник итальянского футуризма, милитарист, в будущем фашист.

Стр. 474. *Война объявлялась «единственной гигиеной мира».*— Здесь цитируется «Манифест футуризма» Маринетти («Манифесты итальянского футуризма». М., 1914, с. 7).

Стр. 475. *А. Федоров.*— См. прим. наст. тома, с. 617. *О. Леонидов* — автор сборников «Стихи» (М., 1914) и «На бледном шелке» (Пг., 1921); ему принадлежит рецензия на сборник Брюсова «Зеркало теней» (газ. «Голос Москвы», 1912, 8 апреля). *В. Каменский* (1884—1961) — поэт, один из первых русских футуристов. *И. А. Аксенов* (1884—1935) — поэт-футурист. *В. Г. Шершеневич* (1893—1942) — поэт-имажинист, автор литературных деклараций имажинизма. *А. Б. Кусиков* (1896—?) — поэт-имажинист. *И. Соколов* — автор сборника «Бунт экспрессиониста» (М., 1919). *Сначала мысль воплощена...*— первая строка стихотворения Баратынского без названия.

Стр. 476. *М. П. Герасимов* (1889—1939), *В. Т. Кириллов* (1890—1943), *В. Д. Александровский* (1897—1934) — известные пролетарские поэты, входившие в группу «Кузница». *Лито* — Литературный отдел Наркомпроса, которым заведовал Брюсов.

Стр. 477. *Философов в осьмнадцать лет.*— Из «Евгения Онегина» Пушкина (I, XXIII). *Мое единое отечество — моя свободная душа.*— Из стихотворения Бальмонта «Я ненавижу человечество...».

Стр. 481. *Navigel haec summa est.*— Из поэмы Вергилия «Энеида».

Что же такое Бальмонт? (стр. 482) — «Ученые записки» Ленинградского государственного педагогического института, т. 18, вып. 5, 1956 (публ. и вступ. заметка Д. Е. Максимова). Статья не закончена и не обработана. Датируется 1921 г. по указанию, содержащемуся в первом абзаце. В архиве Брюсова *(ГПБ)* имеется более поздняя (1923 г.) редакция этой статьи под названием «По дороге к лазури (к решению бальмонтовского вопроса)». Эта редакция более тщательно обработана, но не может заменить комментируемого текста, который полнее по объему и определеннее по содержанию. К статье приложены наброски, содержащие разбор стихотворений Бальмонта и дающие представление о брюсовском микроанализе поэтического текста. Статья «Что же такое Бальмонт?» является последним подытоживающим, не лишенным пристрастности, высказыванием Брюсова о Бальмонте (см. другие статьи о Бальмонте и прим. к ним в наст. томе).

Стр. 483. *Остывшая зола.*— Из стихотворения Тютчева «Она сидела на полу ...».

Стр. 485. *Я телом в прахе истлеваю ...*— Из оды Державина «Бог». «*A worm, a God!*» — Из поэмы Э. Юнга «Ночи» (песнь I). *Ничтожный человек, что жизнь твоя? — Мгновенье...*— Из стихотворения Жуковского «К человеку».

Стр. 488. *Рассуждения Д. Мережковского ... о «дерзновении».*— В стихотворении «Дети ночи».

Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (стр. 493) — *ПиР*, 1922, № 7.

Статья открывала в журнале серию обзоров советской литературы и искусства за первое пятилетие после Октября (1917—1922).

Статья «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» является наиболее развернутым выступлением Брюсова-критика в послеоктябрьский период.

Стр. 494. *Читавшие мои прежние статьи ...*— См., например: «Новые течения в русской поэзии. Футуризм» (*РМ*, 1913, № 3).

Стр. 495. *С. Г. Фруг* (1860—1916) — поэт школы Надсона. «*Садок судей*» (М., 1910).—См. прим. на с. 626 наст. тома. «*Пощечина*

общественному вкусу. В защиту свободного искусства. Стихи, проза, статьи» (М., 1913) — сборник, в котором участвовали В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Хлебников и другие футуристы.

Стр. 496. «*Петербургский глашатай*» — издательство группы эгофутуристов. *Велемир Хлебников* (В. В. Хлебников, 1885—1922) — поэт, один из первых русских футуристов. *И. Игнатьев* (И. В. Казанский, 1892—1924) — поэт из группы эгофутуристов. *Грааль-Арельский* (С. С. Петров) — поэт, близкий к футуризму и акмеизму. *А. И. Маширов-Самобытник* (1884—1943) — пролетарский поэт. *Н. А. Клюев* (1887—1937) — поэт неокрестьянского направления. *И. В. Орешин* (1887—1938) — крестьянский поэт.

Стр. 500. «*Алконост*» (1918—1923) — петроградское издательство, руководимое С. М. Алянским (1891—1974), выпустившее почти все послереволюционные прижизненные книги Блока.

Стр. 504. *С. К. Маковский* (1878—1962) — поэт и художественный критик, редактор журнала «Аполлон». *Л. Столица.*— См. прим. на с. 627 наст. тома. *О. Леонидов, Г. Дешкин, М. П. Гальперин* (1882—1944), *Ек. Волчанецкая, И. Захаров-Мэнский* (Н. Н. Захаров) — поэты, объединившиеся вокруг издательства «Неоклассики», выпустившего в 1922 г. два коллективных сборника «Лирика». К М. Гальперину обращен акростих Брюсова «Путь к высотам» (т. 2, с. 203 наст. изд.). *П. А. Радимов* (1887—1967) — поэт, бытописатель деревни и художник. *С. А. Колбасьев* (1898—1942)—поэт—участник альманаха «Островитяне» (Пб., 1921), прозаик.

Стр. 507. *А. П. Глоба* (1888—1964) — поэт, прозаик, драматург, переводчик. *М. Гофман.*— См. прим. на с. 624 наст. тома. *И. С. Рукавишников* (1877—1930) — поэт, близкий к символизму, и прозаик-бытописатель; после 1917 г.— профессор Московского литературно-художественного института им. В. Я. Брюсова. *К. А. Липскеров* (1889—1954) — поэт-«неоклассик» и переводчик.

Стр. 508. *С. А. Рафалович* (1875—?) — поэт, близкий к символизму, сотрудник «Весов». *В. Пяст* (В. А. Пестовский, 1886—1940)— поэт-символист, автор мемуаров. *С. Я. Парнок* (1885—1933) — поэтесса, входившая в группу «неоклассиков». *Г. В. Адамович* (1894—1972) — поэт, акмеист и критик. *П. С. Сухотин* (1884—1935) — поэт, близкий к символизму, прозаик, драматург. *С. В. Шервинский* (р. 1892) — советский поэт и переводчик.

Стр. 511. *В. Нарбут.*— См. прим. на с. 624 наст. тома. *Б. Лившиц.*—См. прим. на с. 626 наст. тома. *Г. А. Шенгели* (1894—1956) — переводчик, поэт, автор исследований по стиховедению. *А. Д. Радлова* (1891—1949) — поэтесса, входившая в акмеистический «Цех поэтов», и переводчица. *Г. В. Иванов* (1894—1958) — поэт-акмеист. *М. Л. Лозинский* (1886—1955) — поэт, близкий к акмеизму, и переводчик. *И. А. Оцуп* (1894—1959?) — поэт-акмеист. *Э. Я. Герман*

(псевдоним: Эмиль Кроткий, 1892—1963) — поэт, сатирик, пародист. *А. М. Беленсон* — поэт, редактор альманаха «Стрелец» (СПб., 1922). *В. А. Зоргенфрей* (1882—1938) — поэт, близкий к символизму, и переводчик. *В. А. Рождественский* (р. в 1895) — советский поэт, в начале творческого пути близкий к акмеизму. *С. Е. Нельдихен* (1881—1942)—поэт-акмеист. *И. В. Одоевцева* (р. в 1901) — поэтесса, близкая к акмеизму. *В. Ходасевич.*—См. прим. на с. 627 наст. тома.

Стр. 512. *Для нас Державиным стал Пушкин ... Да, Пушкин стар для современья.*— Из стихотворений И. Северянина «Пролог» и «Поэза истребления». *Война единственная гигиена мира.*— См. прим. на с. 637 наст. тома. «*Вседурь. Рукавица современью*» (Пг., 1921) — альманах.

Стр. 513. *К. Олимпов* (К. К. Фофанов, 1889—1940) — эгофутурист.

Стр. 514. *А. Потебня.*—См. прим. на с. 644 наст. тома. *Дыр бул щыл* — первая строка стихотворения поэта-футуриста А. Крученых (1886—1968) без названия. *Бобэоби-вээоми-пиээо-лиээй.*— Из стихотворения В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы». *Н. Д. Бурлюк* (1890—1920) — поэт и художник, один из основателей русского футуризма.

Стр. 515. *Г. Н. Петников* (1894—1971) — поэт-футурист и драматург. *В. Каменский.*—См. прим. на с. 637 наст. тома. *И. М. Зданевич* (р. в 1894) — поэт, близкий к футуризму, критик. *Д. Д. Бурлюк* (1882—1967) — поэт и художник, один из основателей русского футуризма.

Стр. 519. *С. М. Третьяков* (1892—1939) — поэт-футурист, прозаик, драматург. *В. Львов-Рогачевский* (В. Л. Рогачевский, 1873—1930) — критик и литературовед. *И. В. Грузинов* (1893—1942) — поэт-имажинист. *В. Шершеневич.*— См. прим. на с. 637 наст. тома.

Стр. 520. *А. Б. Мариенгоф* (1897—1962) — поэт-имажинист, прозаик, автор мемуаров.

Стр. 521. *Р. Ивнев* (М. А. Ковалев, р. в 1891) — поэт, примыкавший к имажинизму. *Н. Эрдман.*—См. прим. на с. 641 наст. тома. *С. П. Бобров* (1889—1971) — поэт, близкий к футуризму, прозаик, критик.

Стр. 522. *И. А. Аксенов* (1884—1935).— См. прим. на с. 637 наст. тома. *К. А. Большаков* (1895—1940) — поэт, близкий к футуризму. *М. А. Зенкевич* (1891—1973) — поэт, близкий к акмеизму, и переводчик. *С. Ф. Буданцев* (1896—1937) — поэт-футурист. *Д. (Дир) Туманный* (Н. Н. Панов, 1903—1973) — поэт, близкий к футуризму, и прозаик. *А. Я. Апушкин* (р. в 1899) — поэт, драматург. *Адалис* (А. Е. Ефрон, 1900—1969) — поэтесса и переводчица. *Б. Лапин* (1905—1941) — советский поэт и прозаик.

Т. М. Левит (1904—?) — поэт, сотрудник РОСТа. *С. Д. Спасский* (1898—1956) — поэт, близкий к футуристическим кругам, прозаик и переводчик.

Стр. 523. *Ф. С. Шкулев* (1868—1930), *А. М. Гмырев* (1887—1911), *Е. Е. Нечаев* (1825—1921) — пролетарские поэты.

Стр. 524. *В. Кириллов, М. Герасимов.*— См. прим. на с. 638 наст. тома.

Стр. 525. *Ф. Калинин.*— См. прим. на с. 636 наст. тома.

Стр. 526. *И. И. Садофьев* (1889—1965) — пролетарский поэт. *А. К. Гастев* (1882—1941), *А. Н. Поморский* (р. в 1891) — пролетарские поэты.

Стр. 527. *В. Александровский.*— См. прим. на с. 638 наст. тома.

Стр. 528. *В. Казин* (р. в 1898) — пролетарский поэт. *И. Филипченко, Г. Санников, С. Обрадович, С. Родов.*— См. прим. на с. 642 наст. тома. *Н. Г. Полетаев* (1884—1935) — пролетарский поэт. *А. Я. Дорогойченко* (1894—1947) — поэт и прозаик — бытописатель деревни. *А. П. Крайский* (1891—1941) — пролетарский поэт.

Стр. 529: *Н. Рыбацкий* (Н. И. Чирков, 1880—1920) — пролетарский поэт. *С. И. Малашкин* (р. в 1888) — поэт и прозаик. *М. Голодный* (М. С. Эпштейн, 1903—1949) — комсомольский поэт. *В. В. Князев* (1887—1938), *И. С. Логинов* (1891—1942), *П. А. Арский* (1886—1967), *И. И. Ионов* (1887—1942), *Я. П. Бердников* (1889—1940), *Д. М. Мазнин* (1902—1938) — пролетарские поэты.

Стр. 530. *П. И. Карпов* (1887—1963) — поэт и прозаик «неокрестьянского» направления. *С. Клычков.*— См. прим. на с. 624 наст. тома. *Н. С. Тихомиров* (1888—1945) — крестьянский поэт. *С. Дрожжин* (1848—1930) — крестьянский поэт-самоучка. *Н. Клюев.*— См. прим. на с. 639 наст. тома.

Стр. 531. *Н. Власов-Окский* (Н. С. Власов, 1888—1947) — поэт, журналист. *А. Н. Соловьев-Нелюдин* (1888—1931) — пролетарский поэт. *С. Д. Фомин* (1881—1958) — поэт-самоучка.

Погоня за образами (стр. 533) — газ. «Московский понедельник», 1922, 4 сентября.

Статья направлена против имажинизма, литературного течения, возникшего в России в первые годы после Октябрьской революции. В группу имажинистов входили С. Есенин, Рюрик Ивнев, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Н. Эрдман и другие поэты. В декларациях имажинизма провозглашалось первенствующее значение в поэзии художественного образа, как такового. Во имя самодовлеющей «образности» имажинисты подчас готовы были пренебречь смыслом. «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства,— заявляли имажинисты.— (...) Образ и только образ» («Сирена», 1919, 30 января). «Образ для имажиниста — самоцель»,— писал

поэт и один из главных теоретиков имажинизма В. Шершеневич (1893—1942) в книге «2×2=5» (М., 1920). Стихотворение представлялось ему «складом образов». Имажинистская поэзия во многом имела экспериментальный характер. «Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы»,— говорилось в одной из деклараций имажинизма («Сирена», 1919, 30 января).

Особую позицию занял в имажинизме Есенин. Он вошел в это течение со своей программой: книгой «Ключи Марии» (1918). Образная система поэзии Есенина опиралась на поэтическое мышление народа. Его творчество неизбежно приходило в противоречие с теоретическими установками имажинизма, что повлекло за собой его выход из группы в 1924 г. Вскоре после этого имажинизм распался.

Стр. 533. *Современники Пушкина изумились ...*— Брюсов имеет в виду письмо П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 25 апреля 1818 г., в котором Вяземский выражал восхищение образом «в дыму столетий». Эти слова из первой редакции стихотворения Пушкина «Жуковскому» в окончательный текст стихотворения не вошли. *Аксаков восхищался...*— Брюсов имеет в виду его отзыв о стихотворении Тютчева «Как неожиданно и ярко...» (И. С. Аксаков. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886, с. 96).

Стр. 534. *Запах солнца.*— Подразумевается стихотворение Бальмонта «Аромат солнца». *Петербург ... разряжен Петром без осечки.*— Из стихотворения Пастернака «Петербург».

Стр. 535. *Буря мглою небо кроет...*— Из стихотворения Пушкина «Зимний вечер».

Среди стихов (стр. 537) — *ПиР*, 1923, № 7.

В литературной жизни 1920-х годов заметную роль играла группа пролетарских поэтов «Кузница», основанная в 1920 г. поэтами, отколовшимися от «Пролеткульта». Участникам «Кузницы» было свойственно внимание к вопросам художественной формы и мастерства, желание отстоять творческую индивидуальность. Вместе с тем им не удалось до конца преодолеть догматические пролеткультовские установки в области поэтического творчества. В 1931 г. «Кузница» прекратила существование, слившись с Российской ассоциацией пролетарских писателей (РАПП).

Стр. 537. *В. Т. Кириллов* (1890—1943), *В. В. Казин* (р. в 1898), *И. Г. Филипченко* (1887—1939), *М. П. Герасимов* (1889—1939), *В. Д. Александровский* (1897—1934), *Г. А. Санников* (1899—1969), *С. А. Обрадович* (1892—1956) — поэты «Кузницы». *С. А. Родов* (1893—1968) — поэт и теоретик Пролеткульта; в 1923 г. вошел в отколовшуюся от «Кузницы» группу «Октябрь».

Стр. 542. *Отвечая т. Арватову из «Лефа».*— Брюсов имеет в виду свою полемику со статьей литературного критика, в прошлом

теоретика Пролеткульта, позже сотрудника журнала «Леф» Б. И. Арватова (1896—1940) «Контрреволюция формы (о Валерии Брюсове)» («Леф», 1923, № 1). В этой статье, исходя из своего «формально-социологического» метода, Арватов пришел к целому ряду направленных против Брюсова вульгарных толкований и выводов. Брюсов отвечал Арватову в *ПиР*, 1923, № 6 (см. постскриптум к статье «Ответ Георгию Шенгели»).

О р и ф м е (стр. 544) — *ПиР*, 1924, № 1.

Рецензия на одну из ранних книг известного впоследствии филолога академика *Виктора Максимовича Жирмунского* (1891—1971) — последняя стиховедческая работа Брюсова. Ей предшествует целый ряд других, начиная со статьи «О русском стихосложении» (в кн.: А. Д о б р о л ю б о в. Собрание стихов. М., 1900), до «Опытов по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» (см. в т. 3 наст. изд.) и вузовского курса «Основы стиховедения» (М., 1924). Среди стиховедческих работ Брюсова должен быть выделен цикл, посвященный Пушкину (см. в т. 7 наст. изд.), а также рецензии на сборник Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (см. в наст. томе) и на книгу А. Белого «Символизм» (М., 1910) (последняя напечатана в *Ап*, 1910, № 11, под названием «Об одном вопросе ритма»). Неослабевающий интерес Брюсова к стиховедческим проблемам не случаен. Он связан с его общим представлением о поэте, поэзии и — шире — о творчестве и творческом труде. Настойчиво подчеркивая мысль о высоком назначении поэзии, он считал вместе с тем, что одного «вдохновения» и «наития» поэту недостаточно. Поэт — «пророк», но одновременно и работник, и ремесленник, мастер своего дела. Поэзия требует вдохновения, но кроме того, и упорной работы и, как всякая работа, предполагает квалификацию и предварительные знания, а также необходимость и возможность познания и усвоения «чужого» опыта (см. также статью «Право на работу» в наст. томе и заметку «Школа и поэзия». — *РЛ*, 1902, 17 марта).

Стр. 547. *Пушкин горько жаловался.* — См. его «Путешествие из Москвы в Петербург».

Стр. 550. *Кошутич, постоянно цитируемый В. Жирмунским.* — Брюсов имеет в виду работу сербского филолога Р. Кошутича «Граматика руског језика», ч. 1, Пгрд., 1919.

С и н т е т и к а п о э з и и (стр. 557) — «Проблемы поэтики». Сб. статей под ред. В. Я. Брюсова. М.— Л., ЗиФ, 1925, с. 9—30.

В сборнике «Проблемы поэтики», наряду с Брюсовым, участвовали А. В. Луначарский, историки литературы Л. Гроссман, К. Локс, Я. Зунделович, исследователь стиха Г. Шенгели, поэтесса А. Адалис и др. В заметке «От редактора», открывающей сборник, Брюсов писал: «Область поэтики — одна из наименее разработан-

ных в науке. ⟨...⟩ На твердую научную почву изучение поэтических произведений стало лишь после того, как были вполне осознаны два положения: 1) что поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни, 2) что формы поэтических произведений суть результаты коллективного опыта определенных общественных групп. Первое положение должно привести в конечном итоге, через «марксистскую критику», к созданию «истории литературы», написанной по марксистскому методу... Второе положение должно привести к созданию «научной поэтики»... Ввиду новизны задач, в настоящее время возможно делать только первые опыты в указанных направлениях, главным образом — собирать материал и систематизировать его. Важно установить документально, что поэтические формы — не продукт свободного индивидуального творчества, но подчинены законам общим для целого коллектива. Достичь этого можно только подробным анализом различных поэтических форм и сравнением их между собой».

Статья «Синтетика поэзии» является обобщающей и последней по времени попыткой Брюсова дать истолкование сущности поэзии. Она отражает влияние теорий Потебни. Статья вызвала возражения обозревателя журнала «Печать и революция» Р. Шора. «В. Я. Брюсов,— писал он в этом журнале (1925, № 7),— интерпретируя свое положение о поэзии как синтезе образов, исходит из узко индивидуалистического определения образа как чувственного представления — определения, давно отвергнутого наблюдениями экспериментальной психологии ⟨...⟩. Причина этой ошибки — в том, что в своем понимании слова автор опирается на положения индивидуалистической философии языкознания середины XIX в., игнорируя новейшие достижения *социальной теории* языка». Критические замечания на статью Брюсова, данные в связи с общей критикой потебнианской теории поэзии, см. в кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, с. 57—58, 62—63.

Стр. 557. *Вильгельм Гумбольдт* (1767—1835) — немецкий философ и филолог, один из основоположников «философии языка». Он рассматривал язык как средство коммуникации и единственную форму человеческого сознания, подчеркивал единство социального и индивидуального в языке. *В объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного...* — Из книги А. Горнфельда «Муки слова» (СПб., 1906, с. 24). *Александр Афанасьевич Потебня* (1835—1891) — выдающийся русский языковед, близкий к учению Гумбольдта, рассматривал поэзию как познание и слово-образ как модель литературного произведения. Брюсов ссылается на известные труды Потебни «Мысль и язык» (1892), «Из записок по русской грамматике» (Харьков,

1888, с. 4), «Из записок по теории словесности» (Харьков, 1905, с. 32 и далее).

Стр. 558. *Даль свободного романа... Неясно... Сквозь магический кристалл.*— Из «Евгения Онегина» (8, L). *Боящий дух врачует песнопенье* — первая строка стихотворения Баратынского без названия. *От «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами».*— Цитаты из «Сказки для детей» Лермонтова. *Врата красоты ведут к познанию.*— Из стихотворения Шиллера «Художники» (прозаический перевод). *Искусство дает форму знанию.*— Из «Лекций об искусстве» Д. Рескина (М., 1900, с. 108). О Д. Рескине см. прим. наст. том, с. 588.

Стр. 560. *Звук уснул.*— Из стихотворения Тютчева «Тени сизые смесились...».

Стр. 561. *Мир, пробудившись, встрепенулся... Лениво дышит полдень... Лазурь небесная смеется... Свод небесный вяло глядит.*— Из стихотворений Тютчева «Как птичка раннею зарею...», «Полдень», «Утро в горах», «Здесь, где так вяло свод небесный...».

Стр. 562. *Пока не требует поэта... Не понимаемый никем... Ты царь...*— Из стихотворения Пушкина «Поэт», поэмы «Езерский», стихотворения «Поэту».

Стр. 563. *Посланник провиденья.*— Из стихотворения Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...».

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фронтиспис. В. Я. Брюсов. Фотография
Между стр. 160—161. 1. А. Блок, Ф. Сологуб и Г. Чулков. Фотография 1908 г. 2. К. Д. Бальмонт. Фотография 1917 г.
Между стр. 192—193. 1. А. Белый. Фотография. 2. С. Городецкий. Фотография.
Между стр. 320—321. 1. М. Волошин. Фотография 1912—1914 гг. 2. Ю. Балтрушайтис. Фотография 1919 г.
Между стр. 352—353. 1. Эмиль Верхарн. Рисунок Тео Ван-Риссельберге 2. Афиша выступлений поэтов 20-х годов.

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Максимов. Брюсов-критик . 5

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ 1893—1912

Русские символисты
От издателя . 27
Ответ 28
Зоилам и Аристархам . . . 32
Мировоззрения Баратынского . . . 35
О искусстве 43
Истины. (*Начала и намеки.*) 55
Непужная правда. *По поводу Московского Художественного театра* 62
Анкета о Некрасове 74
Оклеветанный стих . 75
Ключи тайн 78
Священная жертва 94
В защиту от одной похвалы. *Открытое письмо Андрею Белому* 100
Фиалки в тигеле 103

Современные соображения 110
Ник. Вашкевич. «Дионисово действо современности» . 112
Золотое руно 115
Карл V. *Диалог о реализме в искусстве* . . . 120
«Жизнь Человека» в Художественном театре . 129
Испепеленный. *К характеристике Гоголя* . . . 134
Литературная жизнь Франции. *Научная поэзия* 160
О «речи рабской», в защиту поэзии . . 176
Александр Блок. *Рецензия* 180
Н. А. Некрасов как поэт города . 183

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ. СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О РУССКИХ ПОЭТАХ ОТ ТЮТЧЕВА ДО НАШИХ ДНЕЙ»

Предисловие 191
Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества 193
А. А. Фет. Искусство или жизнь . 209
Владимир Соловьев. Смысл его поэзии . 218
К. К. Случевский. Поэт противоречий . 231
Н. Минский. Опыт характеристики 235
Иван Коневской. Мудрое дитя . . . 242
К. Д. Бальмонт
Статья первая. Будем как солнце! 250
Вторая статья. Куст сирени 259
Третья статья. Злые чары и Жар-птица 265
Четвертая статья. Зеленый виноград и Хоровод времен 276
Федор Сологуб. Как поэт 283
Вячеслав Иванов. Андрей Белый
I. «Кормчие звезды» 291
II. Золото в лазури и Прозрачность . 300
III. Эрос 301
IV. Урна 302
V. Cor Ardens 308
Сергей Соловьев
I. Цветы и ладан 312
II. Апрель 315
Женщины-поэты
I. Мирра Лохвицкая 318
III. Аделаида Герцык 319
IV. А. Тэффи . . . 320
V. Мой сад . . . 320
VI. Г. Галина . . . 321

Поэты-реалисты
I. Прощальные песни 322
II. Ив. Бунин 323
III. А. Федоров 325
Поэты-импрессионисты
I. К. М. Фофанов . . . 326
II. Кипарисовый ларец 328
III. Нечаянная радость 329
IV. Снежная маска 330
Сергей Городецкий. Сергей Кречетов
I. Ярь 332
II. Перун 333
III. Дикая воля 335
IV. Алая книга 336
V. Летучий голландец 337
М. Кузмин, М. Волошин, Ю. Балтрушайтис и др.
I. Сети 340
II. Максимилиан Волошин 341
III. Ю. Балтрушайтис . . . 342
IV. А. Кондратьев 343
V. Искус 344
VI. Сквозь призму души 346
Юрий Сидоров, В. Поляков, Н. Животов, А. Булдеев
I. Стихотворения Ю. Сидорова и В. Полякова . . 347
II. Клочья нервов и Потерянный Эдем . . . 349
Д. Ратгауз. Поэт банальностей . . 352
Стихи 1911 года
I. Статья первая 356
II. Статья вторая 367
Будущее русской поэзии. Антология к-ва «Мусагет» . . . 370
Приложение. Наши дни . 374

MISCELLANEA. СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ 1913—1924

Miscellanea. *Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе* 379
Право на работу . . . 405
Данте современности 409
Здравого смысла тартарары. *Диалог о футуризме* . 417
Александр Блок 431
Игорь Северянин . . . 444
Пролетарская поэзия 459
Смысл современной поэзии. *Отрывки* . 465

Что же такое Бальмонт? 482
Вчера, сегодня и завтра русской поэзии . 493
Погоня за образами 533
Среди стихов 537
О рифме 544
Сиптетика поэзии 557
Примечания 573
Список иллюстраций 647

Брюсов В.

Б 89 Собрание сочинений. В 7-ми томах. Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. Т. VI. Статьи и рецензии 1893—1924. «Далекие и близкие». Ст. и составл. Д. Е. Максимова. Подгот. текстов и примеч. Д. Е. Максимова и Р. Е. Помирчего. М., «Худож. лит.», 1975.

656 с.

В шестой том вошли избранные статьи и рецензии Брюсова 1893—1924 гг. и его книга о русских поэтах «Далекие и близкие» 1912 год.

Б $\frac{70302\text{-}370}{028\ (01)\text{-}75}$ подписное Р2

Валерий Яковлевич

Брюсов

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Том 6

Редактор
Ч. Залилова
Художественный редактор
С. Данилов
Технический редактор
В. Кулагина
Корректоры
Т. Кузина и
Л. Овчинникова

Сдано в набор 1/IV 1975 г. Подписано к печати 4/IX 1975 г. Бумага тип. № 1. Формат 84×108¹/₃₂. 20,5 печ. л. 34,44 усл. печ. л. 35,727+1 вкл.+2 нак.= =36,126 уч.-изд. л. Заказ № 2741. Тираж 100 000 экз. Цена 1 р. 08 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная. 19

Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, М-54, Валовая, 28